

# Lengyel György (Szerk.)

## Vizuális szociológia Szöveggyűjtemény a fotó társadalomtudományi alkalmazásáról

“Digitális tananyag fejlesztése a  
Szociológia Mesterképzéshez (SZOCMEST)” című,  
TÁMOP 4.1.2-08/2/A/KMR-2009-0010 számú  
projekt megvalósítása során  
készítendő tananyagok elektronikus publikációja.

# **Vizuális szociológia. Szöveggyűjtemény a fotó társadalomtudományi alkalmazásáról**

---

# **Vizuális szociológia. Szöveggyűjtemény a fotó társadalomtudományi alkalmazásáról**

Szerzői jog © 2011 Szerkesztette Lengyel György, Budapesti Corvinus Egyetem,, Budapest, 2011

Budapesti Corvinus Egyetem

# Tartalom

Előszó .....	5
Keretek .....	1
Howard S. Becker: Vizuális szociológia, dokumentumfotó és fotózszurnalizmus: (majdnem) csak értelmzés kérdése .....	1
Michael Emmison és Philip Smith: Jelenlegi trendek a vizuális kutatásban: fogalmi áttekintés .....	9
Órla Cronin: Pszichológia és fotóelmélet .....	28
Piotr Sztompka: Szociológia a fotográfiában — fotográfia a szociológiában; a fotográfia, mint az egyéb szociológiai módszerek kiegészítése .....	40
Társadalomkutatás és fotográfia .....	62
Wolfgang Teckenberg: <i>Képi valóság és társadalmi valóság</i> .....	62
A „szociológiai szempontból” lényeges fényképek behatárolása .....	62
A fényképezéssel való társadalomtudományi foglalkozás történeti áttekintése. A közös „ifjúkor” 1914-ig .....	63
A fotográfia és a szociológia kapcsolata ma és a kutatás állása .....	64
Pszichológiai szempontok a vizuális érzékelés elemzéséhez .....	65
Etnometodológia: a navajok vajon ugyanazt látják, amit mi? .....	71
Tömegkommunikáció és szemiotika .....	72
A fotográfia, mint szociálanalízis: alkalmazása a társadalomtörténetben, társadalomelméletben, felmérésekben és családi portréknál. A fotó alkalmazása a társadalomtörténetben és a társadalomelméletben. ....	80
A fotók alkalmazása felmérés esetén .....	81
A családi és státusz-releváns fotók használata .....	82
Kísérlet sajtófotókkal .....	84
A vizsgálatról .....	84
A képelemzésre vonatkozó további javaslatok .....	85
Néhány eredmény .....	85
Kitekintés .....	86
Vági Gábor: <i>Mit fényképeznek az amatőrök?</i> .....	90
1. Az amatőr fényképezés „hatékonyága” .....	90
2. A fényképezés folyamata: az alkalmak .....	91
3. A „biztonsági fényképezés” .....	91
4. Az embert nem ábrázoló képek .....	93
5. Csoportképek .....	93
6. A szereplő személyek kora, neme és viszonyai egymáshoz .....	94
7. A fényképezési alkalom, a szereplők viselkedése és beállítása .....	96
8. Összefoglalás: az amatőr fényképezés legfontosabb funkciói .....	98
Lengyel György: <i>Hogyan mosolyognak a gazdagok? Vizuális szociológiai kísérlet</i> .....	100
1. Bevezető .....	100
2. A szakirodalom néhány vonatkozó megállapítása .....	100
3. A társadalmi státusz becslése .....	102
4. Tulajdonított pozitív és negatív jellemvonások .....	103
5. A mosoly percepciója .....	104
6. A nem látható jegyek .....	106
7. A vizuális és a verbális információk közötti kapcsolat .....	107
8. Záró megjegyzések .....	108
Függelék .....	109
Pálosi Éva–Sik Endre–Simonovits Bori: <i>Diszkrimináció a plázában</i> .....	117
A tesztelés .....	118
Milyen fogadtatásra számíthat a plázában egy roma, egy nem roma és egy kövér álláskereső? .....	119
A kövéreket vagy a romákat diszkriminálják erősebben az állásszerzési folyamat során? .....	122
Milyen módon válogatnak az üzletek a roma, a kövér és a kontroll jelentkezők között? .....	125
Összefoglaló helyett .....	126
Wessely Anna: <i>Fényképező szociológusok</i> .....	128
Vizuális kutatási módszerek .....	132

<i>J. Collier- M. Collier: A megfigyelés kihívása és a fotográfia természete, gyakorlati elemzési eljárások</i> .....	132
Tükör memóriával .....	134
A fényképezőgép, mint a kutatás eszköze .....	135
Gyakorlati elemzési eljárások .....	137
<i>Jon Prosser és Dona Schwartz: Fényképek a szociológiai kutatási eljárásban</i> .....	145
Kutatástervezés .....	147
Adatgyűjtés .....	148
Elemzés .....	152
Konklúzió .....	153
<i>Sarah Pink: A fényképészet, mint felvevőeszköz: a fényképes felmérés lehetőségei</i> .....	156
Kezdet: az első kép készítése .....	156

---

# Előszó

E szöveggyűjtemény összeállítását elsősorban az a cél vezette, hogy hozzáférhetővé tegyük a vizuális jelenségekkel, s különösen a fotográfiával foglalkozó nemzetközi társadalomtudományi szakirodalom néhány fontos darabját. A vizualitás, s ezen belül jelesül a fotó kapcsán magyarul olvasható nemzetközi irodalomban kitüntetett jelentősége van az esszéisztikus írásoknak. Ezek gyakran megvilágító erejű, élvezetes olvasmányok, s olykor hasznos fogalmi apparátussal is szolgálnak. Ilyennek tűnik például Barthes *studium* és *punctum* közötti distinkciója. Ezek az esszék ugyanakkor, eltérően a szociológiai hagyományoktól, olykor empirikusan kevésbé verifikálható gondolatmeneteket tartalmaznak.

Ezért a szövegek közt azokat részesítettük előnyben, amelyek elméletileg orientálóak, vagy szisztematikusan törekszenek a nemzetközi szakirodalom bemutatására, illetve nyitottak az empirikus kutatás felé. Howard Becker mára standard hivatkozási ponttá vált esszéje, Emission és Smith fogalmi áttekintése és Cronin teoretikus megállapításai - miközben elsődlegesen a fogalmi tisztázást szolgálják, s betekintést adnak a vizuális szociológia elmélettörténetébe – számos olyan utalást is tartalmaznak, amelyekből rekonstruálhatók a fotó társadalomtudományi alkalmazásának korábbi kísérletei. Hasonló értékekkel bír Wessely Anna előadása is, ami egyebek közt a fotografáló szociológusok látásmódjának változatosságára világít rá.

Ilyen fotografáló szociológus Sztompka is, aki széles körben tájékozódik a nemzetközi szakirodalomban, s elméleti igénytel köti össze a fotóval kapcsolatos (azt alkalmazó, vagy arra irányuló) kutatások gyakorlatát a szociológiai koncepciókkal és módszerekkel. Hasonlóképpen az elméleti áttekintés adja Teckenberg korai munkájának egyik értékét, másik jelentősége azonban éppen abban van, hogy empirikus elemzésre is vállalkozik.

A szöveggyűjteményben helyet kap néhány olyan hazai tanulmány is, amely a vizuális jelenségek szociológiai szempontú elemzését adja, illetve ilyen jellegű empirikus kutatások tapasztalatait dolgozza fel. Vági Gábor tanulmánya az egyik első hazai empirikus szociológiai kísérlet volt az amatőr fotók társadalmi jelentésének és jelentőségének megragadására. Jómagam azt vizsgáltam, hogy miként ismerhető fel a magas társadalmi státusz pusztán fényképek alapján, s hogyan változik a vélemény, ha a vizuális információkat verbális ismeretek egészítik ki. Sík Endre és munkatársai kutatásukban a vizuális benyomás valamint az előítéletek, sztereotípiák és a rejtett diszkrimináció kapcsolatát tárják fel.

Prosser és Schwartz írása, valamint főként Collier és Pink vizuális antropológiai közelítései abból a szempontból fontos adalékok, hogy nagy tapasztalaton nyugvó bevezetést nyújtanak a fotó terepmunkabeli alkalmazásába, az ezzel kapcsolatos elemzési lehetőségekbe.

Köszönettel tartozom a „Szociográfia és szociofotó” című tárgy hallgatóinak, akik a szövegek fordítására vállalkoztak, Pokoly Juditnak, Németh Ottónak a fordítások ellenőrzéséért és Kónya Hannának a szövegek gondozásában nyújtott segítségért.

---

# Keretek

## Howard S. Becker: Vizuális szociológia, dokumentumfotó és fotózsjurnalizmus: (majdnem) csak értelmezés kérdése <sup>1</sup>

### Háromféle fényképészet

Akik a fényképészeti anyagokat társadalomtudományi célra akarják használni – ezt nevezzük vizuális szociológiának napjainkban – könnyen összezavarodhatnak. A vizuális szociológusok által készített képek annyira hasonlíthatnak mások (dokumentumfotósok, fotóriporterek, stb.) által készített fényképekre, hogy néha maguk sem tudják megkülönböztetni tevékenységüket tőlük. E zavar feloldására megpróbáljuk e műfajok fő vonásainak különbségeit megtalálni.

Ezek a megjelölések nem olyanok, mint a platóni ideák – melyek jelentéseit mélyreható és alapos gondolkodással és elemzéssel tudhatjuk meg –, inkább olyanok, amiket az emberek a praktikum alapján határoznak meg. Láthatjuk, hogy dokumentumfotózás és fényképes újságírás néven milyen tevékenységeket folytatnak egyesek, de a fogalmak pontos jelentését nem ismerjük. Időtől és helytől függően mást és mást jelenthetnek. Ahogyan a festmények a festők, gyűjtők, kurátorok és kritikusok világában kapják igazi jelentésüket, a fényképek is az őket készítő, megértő, használó és értékelő emberek által nyernek értelmet ([3] lásd: Becker, 1982).

A vizuális szociológia, a dokumentáló fényképészet és a fényképes újságírás jelentése tehát bármi lehet, amely mindennapi használatuk során felmerül a fényképészet világában. Egyszerű és világos társadalmi konstrukciók. Ebben hasonlítanak a többi, társadalmunkról szóló tudósításhoz, mint például az etnográfiai tanulmányokhoz, statisztikai összesítésekhez, térképekhez, stb. ([4] Becker, 1986). Legalább két kérdés merül fel az ilyen elnevezés és jelentésadás kapcsán:

*Szervezeti:* amikor az emberek cselekvéseik típusait megnevezik, ahogyan tették ezt a fényképezés fajtáival is, nem csak saját maguk számára alkalmas megfogalmazást keresnek. Majdnem mindig más célokat is kitűznek ezzel: körülhatárolni ezeket a cselekvéseket, megmondani, hogy szervezetileg hová is tartoznak, megállapítani, ki a vezető, ki miért felelős és ki mire jogosult. Egy korunkbeli példát vehetünk a kábítószerrel való visszaélés témaköréből. A marihuána, a kokain és a heroin drogok, de a dohány és az alkohol – vajon mik? Szórakoztató termékek? Ezek a fogalmak nem molekuláris anyagszerkezetből kiinduló kémiai megkülönböztetésen alapulnak, hanem azzal a céllal születtek, hogy a szerek kezelésének különbségét jelöljék, vagyis hogy az egyik tiltott és mondjuk az Elnök rosszallásával találkozok, a másik meg az Elnök élvezeti cikke is lehet akár. (...)

*Történet:* Honnan erednek ezek a fogalmak? Mire használták őket a múltban? Hogyan befolyásolja múltbéli alkalmazásuk a jelenkori környezetben az értelmüket? A „dokumentumfotózás” egy, a századforduló körüli tevékenység volt, amikor a szociális reformok végigsöpörtek az Egyesült Államokon, és a fényképezésekre – akik képeikkel megvilágították a „gonoszt” is – egy kész közönség várt, valamint rengeteg szponzor, akik fizettek is azért, hogy ezek a képek elkészüljenek. A „vizuális szociológia” képei – ha beszélhetünk egyáltalán róla azokban az időkben – az American Journal of Sociology című lapban jelentek meg. Egyik fogalom jelentése sem egyezik a maiával. A nagy szociális reform szervezetei nagyban változtak, a fényképészet rengeteg más technikával párosul már, a szociológia pedig mára „tudományosabb” lett és kevésbé nyitott, mint régen.

A három fogalomnak tehát más múltbéli és jelenbeli használatát ismerjük. Mindegyik kapcsolódik egy társadalmi értelmezéshez, és tőle is nyeri értelmét. Fotózsjurnalizmus az, amit az újságírók csinálnak napi munkájuk részeként, a napi- és hetilapok, magazinok szerkesztése közben. De milyen is valójában? Elfogulatlan, tényyszerű, teljes, figyelemfelkeltő, bátor? A fotóriporterről alkotott képünk gyakorta hasonlít egy kocsiában lakó, dohányzó figurára, aki a csomagtartójában tartott írógépen gépeli cikkeit; aki keresi az égő autórönszokat New York utcáin, hogy lefényképezhesse és címlapra tehesse őket, csakúgy, mint a bűnözőket. A másik fotós a csatamező közepén

---

<sup>1</sup> Howard S. Becker (1995) Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context. Visual Sociology 10: 1/2: 5-14. Fordította Strommer Gergely Tamás, ellenőrizte Pokoly Judit. A fordítás rövidített verzió.

életét kockáztatva próbál egy-egy jó képet készíteni a halálról és a pusztításról, ami ott folyik; jelmondata „*ha nem elég jók a képeid, nem voltál elég közel*”. A harmadik ilyen sztereotip figura egyik kezében fényképezőgépet, másikban sisakot tart, a háttérben egy repülőgép propellere és egyik szárnya látható, mely gépen hősrünk épp a világot készül körbejárni, hogy aztán gyönyörű képeivel elkápráztassa a nagyérdeműt az otthoni sajtóban. Napjaink legaktuálisabb sztereotip újságírója a hollywoodi filmek hőse: egy menet közben fákat kidöntő tank motorháztetején állva, saját életét kockára téve készíti jobbnál jobb képeit a közönség számára a háborúról.

A valóság azonban kevésbé hősi. Ezt a fajta újságírást mindig is befolyásolták a sajtóban zajló folyamatok és ahogyan azok változtak, ahogyan a napilapok is beszálltak a rádiós és televíziós csatornák versenyébe, úgy változtak meg a fényképészek munkái is. Már nem azonosak azzal a „hőskori” munkássággal, amiről az imént szóltunk. Manapság a fényképészek is egyetemet végeztek, írástudó, művelt egyének és már nemcsak az újságcikkek illusztrátoraiként tartják őket számon. Koherens ideológiájuk a „mesélő kép”-en alapul. Ennek ellenére a fotóriportert ma is erősen korlátozza a helyszíre és a sok főszerkesztői elvárás. De ami ennél is fontosabb, az olvasók sem szeretik idejüket azzal tölteni, hogy a fényképek értelmét bogarásszák, így ezek a fotók röviden és tömören fejezik ki mondanivalójukat, könnyen értelmezhetők ([17] Hagaman, 1995).

A fényképezést a szerkesztők utasításai által is erősen korlátozva van. A sportfotósokat kivéve a fényképészek nem specializálódnak egy-egy területre munkájuk során, tehát nincs olyan szelete az életnek, amelyet kellő mélységben megismerhetnek. A megbízásokból fakadó korlátok sajnálatos módon, a fényképen megörökített társadalomszelet vagy esemény felületes értelmezését is okozhatják. Volt néhány „hős” – Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson –, aki volt olyan bátor, hogy felülemelkedjen ezeken az akadályokon. Az ő munkásságuk buzdítóan hat azokra, akik a fent említett problémákkal még meg szeretnének küzdeni.

A dokumentumfotózás mindig is kötött volt. Az olyanok, mint például Timothy O’Sullivan szó szerint csak dokumentáltak, megörökítették például a tájakat. Sullivan egyébként 1867 és 1869 között dolgozott az Egyesült Államok negyvenedik szélességi kör menti felderítését végző csoporttal. Mások, mint Lewis Hine ([15] Gutman, 1967) a század eleji nagy társadalmi kutatásokban segítettek, vagy, mint Jacob Riis, tényfeltáró lapoknak dolgoztak. Az ő munkájuk is közelebb hozta a változás eljövételét. Az ő képeik hasonlóak voltak az újságírókéhoz, de nem voltak olyan mértékben korlátozva a cikkek irányvonala által, így nagyobb mozgásteret kaptak munkájuk során.

Mire is jó a dokumentumfotózás? Az újító felfogás szerint az a dolga, hogy mélyre ásson, hogy valami olyasmit találjon, amit Robert E. Park (szociológus, újságíróként dolgozott több napilapnál is Minneapolisban, Denverben, Detroitban, Chicagóban és New Yorkban) „Big News”-nak nevez; hogy képben legyen a társadalmi szituációkban, annak érdekében, hogy azok változásában aktív szerepet tudjon vállalni. A Hine-hoz hasonló fényképészek úgy értelmezték munkájukat, hogy az azonnali hatással is volt a polgárookra és a törvényhozókra. Egy „fényképsoviniszta” történelmi megközelítés egyenesen azt állítja, hogy Hine munkájának eredménye a gyermekmunkát betöltő törvények megszületése.

Alternatív felfogás szerint a dokumentumfotónak nem kell semmilyen különleges dolognak lennie, amíg nem egy bizonyos személynek készül a munka, akinek ilyen elvárásai vannak. Sander úgy jellemezte a dokumentálást, mint „a társadalmi rend leképezését” ([33] Sander, 1986). Eugene Atget, mint egy naiv művész, nem is próbálta meg értelmezni, egyszerűen csak megcsinálta és eladta a munkáit a nyomdától kezdve mindenkinek, aki megvette őket. Manapság úgy tekintünk erre a munkásságra, mint valamiféle kutatómunkára, mely hasonló a társadalomtudományokhoz. Napjaink dokumentumfotósai, akiknek munkássága egyre inkább összefonódik a társadalomtudományokkal, az antropológusokhoz hasonlóan tudatában vannak annak, hogy a lefotózott emberekkel való kapcsolatukat indokolniuk kell.

A vizuális szociológia még gyerekcipőben jár. A szociológia tudományának a teremtménye és a vizuális antropológia szegény rokona ([9] Collier és Collier, 1986), de az utóbbinak „meghittebb” és közelebb a kapcsolata saját „anyatudományával”; az antropológiai hagyományokban ez egy terepkutatói módszer. Mivel azonban a vizuális ábrázolás nem volt hagyományos a szociológiában, a legtöbb tudós elutasítja, sőt indokolatlannak tartja a fényképezést, vagy legfeljebb „oktatási segédanyagként” fogadja el. Úgy gondolják, a közemberek alacsony ízlését szolgálják ki, ha kutatási jelentéseiben fotókat, filmfelvételt szerepeltetnek, vagy bizonytalan következtetések levonására készítetik az olvasókat. Röviden, a képi anyagok használata „áltudományosnak” tűnhet, talán azért, mert a „tudomány” a szociológiában objektívként és semlegesként definiált, ellentétben a szakma úttörő, társadalmi feltáró korszakával, mely szoros kapcsolatban állt a fotográfiával.

Furcsa a képi anyagokat tudománytalannak minősíteni, mivel a természettudományok is rendszeresen használják őket. A biológia, fizika és csillagászat például elképzelhetetlenek lennének fényképek nélkül. A



társadalomtudományok közül csak a történelem és az antropológia, a két legkevésbé tudományos ágazat használja őket, míg a „legtudományosabbak”, mint a gazdaságtan és a politikatudomány egyáltalán nem. A szociológia, utánozva ez utóbbi ágazatokat, szintén ritkán használ képi anyagokat. Ennek eredményeként az aktív „vizuális szociológusok” olyan emberek, akik máshol tanulták a fényképészetet és később vonták be tudományos munkájukba.

Mire is jó a vizuális szociológia? A válasz abban rejtik, ahogyan a vizuális szociológusok fel- és elismertetnék a diszciplínát a szakmával. Mit kellene elérniük, hogy megbizonyítsák a szakmának: az ő munkájuk is szükséges a szociológia egészéhez? Saját magukat is meg kell győzniük, hogy amit csinálnak, valódi szociológia, nem pedig csak szép és érdekes képek készítése. Hogy ezt elérjék, be kell bizonyítaniuk, hogy képeik előmozdítják a szociológia egészének fejlődését, bárhol definiáljuk is annak hivatását. Mivel a szociológusok vitatkoznak azon, hogy mi is a valódi célja tudományuknak, a képi szociológia küldetése is zavaros. Minimális elvárás, hogy a felvetett kérdésekre olyan választ adjon, mely egy vagy több szakmai csoport számára elfogadható.

Még jobb, ha valami újat ad, ami eddig hiányzott. Vannak vajon olyan témák, melyek kutatásához a fényképészet megfelelő módszer lenne? Douglas Harper, egy jelentős képi szociológus a következőket javasolja: az érzelmek bemutatása, interakciók tanulmányozása, interjúknál segédlet az adatgyűjtéshez és az anyagi kultúra vizsgálata ([21] Harper, 1982).

A műfaji meghatározások után azonban meg kell jegyezni, hogy a közöttük húzódó határvonalak meglehetősen elmosódottak, minthogy az érintett szakemberek munkája és a fényképezés célja is egyre több műfajt érint.

### Értelmezési környezet

Akárcsak minden kulturális jellegű tárgy, a fénykép is egy bizonyos környezetben nyer értelmet. Még a festmények vagy szobrok is – amelyek valamilyen szinten izolálódnak látszanak egy múzeumban – a róluk írt véleményekből és leírásokból, a mellettük vagy rajtuk lógó címkéről és a róluk és tárgyukról folytatott vitákból kapnak többletjelentést. Ha pedig azt vennénk észre, hogy nincs konkrét értelmezés, akkor a munka készítője okosan kihasználta hajlandóságunkat egy saját értelmezés megalkotására.

A mai fotóművészek többségével összevetve a felsorolt három fényképészeti műfaj kitart amellett, hogy határozott társadalmi értelmezési környezetbe helyezze azokat a képeket, amelyeket készít. (...) Napjaink fotóművészeinek munkái (példaként említhetnénk Nicholas Nixon munkásságát) gyakran dokumentumfotóként is megjelenhetnek (szegény gyermekek ácsorognak külvárosi utcákon, például). De ritkán tartalmazznak a dátumon és helyszínen kívül más adatot, visszatartva ezáltal a szükséges társadalmi adatokat, melyeket általában összehasonlítási alapként használunk, arra készítve ezáltal a közönséget, hogy próbálja értelmezni a képet olyan nyomok alapján, mint a ruházat, beállítás és a háztartás berendezései. Ami művészi homálynak tűnik, az csupán a fotós által eltitkolt (valószínűleg ténylegesen sem tudott) alapinformáció hiánya.

Az általunk vizsgált három műfaj – dokumentumfotó, fotózurnalizmus és vizuális szociológia – általában ad minimális információt a képek értelmezéséhez. A vizuális antropológia klasszikus példája Gregory Bateson és Margaret Mead munkája, a „Balinese Character” (A bali karakter) 1942-ből. Minden egyes fénykép része egy kétoldalas egésznek, egyik oldal a képeknek, másik a szövegeknek fenntartva. A szövegek egy vagy két bekezdésből állnak és értelmezik a fényképeket és a témát, és ezek a „kisesszék” a hosszú bevezető elméleti tanulmány segítségével további értelmezést nyerhetnek. Emellett a kép készítésének idejét és helyét, a rajta szereplő embereket és az általuk éppen végzett cselekvés adatait is megadják külön bekezdésben.

Néhány dokumentumfotóhoz hosszú szöveg járul, néha magától az érintettektől, főként, ha a fotós járatos a társadalomtudományban. Ilyen például Danny Lyon „Bikeriders” című képe 1968-ból. A képhez tartozó szöveg gyakran nem több egy frappáns képaláírásnál, Lewis Hine vagy Dorothea Lange stílusában, vagy Jack Delano vasúti munkásról készült portréjának esetében, amikor is a képszövegen a következő olvasható: „Frank Williams az Illinois Central Railroad udvarán egy személykocsi javításán dolgozik. Williams úrnak nyolc gyermeke van, közülük ketten az illinois-i hadseregben szolgálnak. Chicago, 1942 novembere.” A fényképalbumok gyakran hosszú bevezetőt és esszét mellékelnek a képekhez, bemutatva azok társadalmi és történelmi hátterét.

A dolog azonban nem ilyen egyszerű: a magyarázat elhagyásától egy fénykép még nem lesz művészi, míg a teljes háttéranyag a dokumentumfotó, társadalomtudomány vagy fotós újságírás kategóriájába sorolja azt. Nem minden

jó dokumentumfotóhoz csatol a szerző szóbeli magyarázatot. Robert Franknek „Az amerikaiak” című képe (amire több figyelmet szentelünk a későbbiekben) például nem ad több szöveges alátámasztást, mint a legtöbb művészi kép. Hogy miért nem? Azért, mert maguk a képek, sorba rendezve, ismétlődve, egy téma köré csoportosítva rendelkeznek *saját* értelmezéssel, megértetik a közönséggel, amit mutatni akarnak.

Röviden, a szöveggörnyezet jelentést ad a képeknek. Ha a munka mellett nincs az általam említett típusú értelmezések egyike, a közönség saját maga fog magyarázatokat gyártani a képre.

### Egy gyakorlati példa

A fenti gondolatmenet mentén továbbhaladva tekintsünk meg néhány képet, melyek példázzák a három műfaj mindegyikét és nézzük meg, hogyan lehetne értelmezni őket, mint egy másik műfajbéli munkát. Mi lenne, ha az egyik fajta fényképet más műfajbelinek értelmeznénk, – például egy dokumentumfotót újságfényképként, vagy képi szociológiai munkaként? Mi történik, ha nem úgy vizsgáljuk ezeket a képeket, ahogyan azt készítőik akarták, vagy ahogy megszokott?

#### *Egy dokumentumfotó a vizuális szociológia, vagy a fotós újságírás szemszögéből*

Az „Útban New Yorkból Washingtonba szalonkocsival” ([14] Frank, 1959, 59. oldal) című képen három férfi ül egy vasúti szalonkocsiban. Ketten háttal nekünk, elég közel a fényképezőgéphez ahhoz, hogy ne legyenek fókuszban. Tweed zakót viselnek, sötét, lesímitott hajuk van, közel hajolnak egymáshoz és a kép felét elfoglalják. Középpontban egy fekete öltönyös harmadik ember kopasz fejét láthatjuk. Arca tokás, homloka ráncos. Mogorvának tűnik, nem néz rá egyik férfira sem.

Robert Frank készítette ezt a képet, csakúgy, mint „Az amerikaiak” című album összes képét, dokumentációs céllal, egy nagyobb tervezet részeként, mely az amerikai társadalom leírását volt hivatott elvégezni. Frank a következőképpen írta le a képek készítésének körülményeit:

*„Célom az volt, hogy megfigyeljem és megörökítem azokat a jegyeket, amelyeket egy honosított amerikai lát az Egyesült Államokban született és egyre szélesebb körben terjedő civilizációból. Mellékesen megjegyezném, hogy ha egy figyelmes amerikai külföldre utazik, másként tekint az ottani világra. Ez igaz egy európaira is, aki az Egyesült Államokba érkezik. Olyan dolgokról beszélek, melyek mindenhol jelen vannak – könnyen megtalálhatóak, ám nem könnyen kiválaszthatóak vagy értelmezhetőek. Lelki szemünk előtt láthatjuk a várost este, egy parkolót, egy bevásárlóközpontot, autópályát, az embert, akinek három kocsija van, az embert, akinek egy sincs, a farmert és gyerekeit, egy új házat, egy lerobbant kis viskót, reklámokat, neonfényeket, a vezetőket és követőiket arcát, postahivatalokat és udvarokat...”*

Egy másik helyen így írt erről a programról:

*„Ezekkel a fényképekkel egy keresztmetszetét próbáltam bemutatni az amerikai társadalomnak. Az volt a szándékom, hogy ezt egyszerűen és félreérthetetlenül tegyem. A hangvétel személyes, így a társadalom néhány rétegét mellőztem bennük... Sokan vádoltak azzal, hogy csak saját nézeteimnek megfelelő dolgokat fényképezek. Mindenekelőtt, tudom, hogy az élet egy fotográfus számára soha nem lehet közömbös. A vélemény sokszor kritikákból áll. De a kritikák jöhetnek szívből is. Fontos, hogy lássuk azt, ami mások számára láthatatlan. Például a remény vagy a szomorúság pillantását. A képekben mindig az azokat készítő ember reakciója is benne van.”*

A fenti értelmezésből kiderül, úgy is nézhetjük a képet, mint egy véleményt az amerikai politikáról. Ezek az emberek (a képen szembetűnően nagyok) olyanok, akik politikai hatalommal rendelkeznek, akik az ilyen szalonkocsikban utaznak New York és Washington, az ország pénzügyi és politikai központjai között. Ami ezt a képet dokumentációvá teszi, ami igazi jelentést ad neki, az az értelmezése. Nyíltan semmit nem mond ki az amerikai politikáról, de felfogjuk politikai mondanivalóját a részletekből. A nagy embernek hatalma van, a nagy és jól öltözött embernek pedig hatalma van és gazdag. A politikusok nagy és ennél fogva gazdag emberek. Láthatjuk tehát ezeket a jól öltözött, nagy embereket Amerika két nagy központja között utazni egy szalonkocsiban, a csillogó fények pedig az Egyesült Államok zászlajának csillagaira emlékeztethetnek minket. Ez a kép beleillik Frank elemzésébe az amerikai politikai rendszerről.

Ha ez az elemzés meg lenne fogalmazva, a kép vizuális szociológiai munkaként is megállná a helyét. Akkor valószínűleg többet is meg szeretnénk tudni arról, amit épp látunk. Kik ezek az emberek? Mit csinálnak éppen? De még fontosabb, hogy talán meg szeretnénk tudni, hogy Frank mit akart mondani az amerikai politika természetéről. Egyenes képet akarunk kapni a társadalom természetéről is, annak politikai struktúrájáról; kormegoszlásáról; nemi rétegződéséről; nemzeti szimbólumairól, mint a zászló, a kereszt vagy a gépkocsi. Egy ilyen, a kulturális mintákról és társadalmi szerkezetről szóló magyarázat a képet a társadalom berendezkedésének olyan elvont kérdéseiről is „beszéltetné”, amelyek érdeklik a szociológust.

Ennek ellenére nem sok szociológus fogadja el Frank könyvét tudományos szociológiai munkaként. Úgy vélik, hogy a fényképeket könnyű manipulálni, de azt nem veszik figyelembe, hogy minden társadalomtudományi adat ugyanilyen hitelességi problémákkal küzd.

Egy újság címlapján ugyanezt a képet egy hír illusztrációjaként is láthatnánk. De itt az emberek nincsenek megnevezve, az újságok pedig ritkán nyomnak névtelen emberekről képeket. Épp ellenkezőleg. A fotóriportereket úgy képezik, hogy meg kell szerezniük minden fontos információt a képen szereplő egyénekről (egy tanuló fényképész például a kurzusról kirúgnak, ha elgépel egy nevet). Ahhoz, hogy egy hír fényképeként használják, a képek merőben más képaláírással kell rendelkeznie, mint amilyet Frank adott neki. Például „John Jones, Rhode Island szenátora a kampánystratégiát vitatja meg két tanácsadójával”. De még ekkor sem biztos, hogy a kép megjelenjen a napilapban, mivel szemcsés, életlen és a két „tanácsadó” is háttal van nekünk. A szerkesztő visszaküldené a fényképésznek egy élesebb képért, ahol mindhárom ember felénk néz.

Több elismert fényképész is kritizálta Robert Frank munkáját. A „Popular Photography” magazin szerkesztői például kimondottan nem szeretik a könyvet. Ezek a hozzászólások a 46. számban jelentek meg, 1960 májusában:

*„Frank jól fejezi ki mondanivalóját a fotográfia makacs tényhűségén keresztül, ezen nincs mit vitatni. Azonban az ő látásmódja számomra túl keserű, borúlátó és elfogult, mint ahogy sok képe elmosódott, szemcsés, a horizont bizonytalan, az egész sokszor felületes. Fényképészként Frank mindenféle minőségi és tudományos szabványt lenéz, amikor készíti a képeket...”*

—(Arthur Goldsmith)

Egy másik kritika a következőket mondja:

*„Olybá tűnik, hogy ő csak arra fordítja a fényképezőgépét, amerre a kép leendő tárgya van és nem törődik az egész kompozícióval és egyéb megfontolásokkal. Ha önt a normális kompozíció hiánya és amatőr fényképminőség érdekli, akkor csak ajánlani tudom önnek Robert Frank munkáit. Ha nem, „Az amerikaiak” című album lesz az egyik legirritálóbb fényképalbum, amit valaha a kezében tartott.”*

—(James M. Zanutto)

Ha a fényképész ezt a képet a politikai korrupció felfedezésére készítette, akkor a szerkesztő eltekintene hasonló technikai hibáktól a felfedett dolgok fontossága miatt. Ebben az esetben a képaláírás talán így szólna: „James McGillicuddy, bostoni politikai vezető John Jones Rhode Island-i szenátorral és Harry Thompsonnal, egy vezető védelmi megoldásokat kínáló cég vezérigazgatójával társalog”. Ha a kép bekerülne a lapokba, a szenátor, mint megannyi politikus, akit valamilyen bűn elkövetésével vádolnak, valószínűleg tagadná, hogy egyáltalán ott volt a helyszínen.

Franknek legalább egy képe (amit az 1956-os közgyűlésen készített) megjelent már hírújságban, hír illusztrációjaként. A képaláírás („Gyűlésterem – Chicago”) senkit nem nevez meg. Egy politikai gyűlés zsúfolt folyosóját láthatjuk itt. Két ember megint háttal áll nekünk. mindkettejük mellett egy-egy ember felénk néz. Az egyik, aki sötét szemüveget visel, kellemes és higgadt embernek tűnik. A másik aggodalmasan lesüti a szemét. E két politikus arca abban az időben igen ismert volt és a nevük adhatta volna a kép igazi hír mivoltát. A gondterhelten néző ember szociológus (jártam egy kurzusára a chicagói egyetemen, azért ismertem fel), aki a politika miatt hagyta el a szakmát: Joseph Lohman, egy jól ismert kriminológus, Illinois állam egy befolyásos politikusa, az Adlai Stevenson-i „jó kormányzás” híve, aki egyszer megbukott a kormányzóválasztáson, hogy utána a kaliforniai Berkeley Egyetem Kriminológia Tanszékének dékánja legyen. A fénykép készítésének idejében még aktívan politizált. Carmine DeSapióhoz beszél, egy ismert New York-i konzervatív politikushoz. Az akkori értelmezésben az ő párbeszédük egyfajta – valószínűtlen, ezért érdekes – politikai szövetséget jelképezhetett, s ez adta a kép hírértékét.

*Egy szociológiai kép, mint hírfotó vagy dokumentumfotó*

Douglas Harper csavargókról készült kutatását szociológiai munkaként végezte; az eredeti értekezésben nem kaptak helyet a képek, csak egy „második kötetben”, képaláírások nélkül. De a könyv, amit diplomamunkájából készített „Jó Társaság” (1981) címmel, rengeteg képet tartalmazott, nem illusztrációként, ahogyan a szociológiai könyvekben a képek általában megjelennek, hanem a szociológiai kutatás szerves részeként, elősegítve az olvasót a megértésben. Olyan tartalommal bírnak, melyek felett nem érdemes átsiklani, mint sok illusztrációként megjelentetett fényképen. Az a kép például, amin egy férfi éppen borotválkozik, magyarázatot követel, mivel egy csavargókról készült tanulmányról van szó, a csövesekről kialakult képpel – miszerint igénytelenek, nem törődnek külsejükkel és az illemmel – szöges ellentétben áll. Ahogy Harper mondja, amikor egy ilyen embert kétnapos borostával látunk, az azt jelenti, hogy két napja megborotválkozott, tehát foglalkozott magával.

Nemcsak a tartalom, hanem a kontextus is a vizuális szociológia körébe utalja ezeket a képeket. Be vannak ágyazva egy – bármennyire is szokatlan – szociológiai szövegbe. A szöveg egyik részében Harper Carlt jellemzi, a csövest, aki bevezette őt a csavargó életmód rejtelmébe. A második részben analitikus szociológiai szaknyelven írja le ezt az életmódot. A szöveg mindkét része a képeknek szociológiai többletjelentést és bizonyító erőt ad.

Próbáljuk meg ugyanezeket a képeket elképzelni egy magazin hajléktalanokról szóló rovatában. Ennek eredményeképpen a tipikus sztereotípiák alapján értelmezik majd az olvasók őket. Valószínűleg sosem látnánk az embert borotválkozni, mivel nem sok fényképész töltene hónapokat az utcán, mint Harper, csak azért, hogy egy ilyen kép háttértörténetét teljesen megértse. Még olyan híres fotóriportereknek, mint W. Eugene Smith, a karrierje csúcson is háborúznia kellett a Life-fal, hogy három hétre hajlandóak legyenek ugyanarra a helyre terepmunkára kiküldeni őt.

Ráadásul egy szerkesztő egy ilyen képet a szerkesztőségbe hozó fotósna valószínűleg azt is mondhatja, hogy „ezek nem hajléktalanok”. Hogy miért nem? Mert a szerkesztők tudják, vagy azt hiszik, hogy tudják, még a vizsgálatok megkezdése előtt, hogy a történet miről fog szólni. Bármit is mond a történet a hajléktalanság „problémájáról”, az nem fogja túllépni azt, amit az olvasók addig is tudtak vagy gondoltak a témáról. A szerkesztőnek – és így a fotóriporternek is – adott a tudás, amire támaszkodni kell, nem tárnak fel olyan témákat, melyekről azelőtt nem volt semmilyen ismeretük. Az egyetlen probléma itt technikai: hogyan válasszák ki azt a képet, ami a már kész történethez legjobban illik?

Harper képeit tehát tekinthetjük dokumentumoknak, mivel bemutatják nekünk – Lewis Hine klasszikus megfogalmazása szerint – ami megváltoztatandó, vagy ellenkezőleg, ami megbecsülendő. A megfelelő szöveg és képek kontextusában értelmezhetjük őket úgy, mint egy felelős értelmiségi csoportnak a csavargók életének jobbítására vonatkozó szándékát. Harperhez közelebb áll az az értelmezés, mely értékeli ezeknek az embereknek a függetlenségét, s ez megfelel az antropológia szigorú elvárásának, miszerint tisztelni kell azokat a személyeket, akiket tanulmányozunk.

### *Újságillusztráció vizuális szociológiai és dokumentációs olvasata*

Nézzük a képet. Egy helikoptert látunk a gyepen egy kertben, ami úgy tűnik, a Fehér Házé. Az épülettől a helikopterig egy szőnyeg fut végig. Egy fejét leszegett ember görnyedt háttal végigsétál rajta, mindkét oldalán síró embereket láthatunk. Akiket koruknál fogva még nem érdekelt a politika 1974-ben, nem valószínű, hogy tudják, mit mutat nekünk ez a kép, de aki olvasta az újságokat, annak nyilvánvaló volt. Richard Nixon hagyja el a Fehér Házat. Aznap mondott le az Egyesült Államok elnökségéről. Ez a kép már-már „klasszikusnak” számított abban az időben.

Közzététele után nem sokkal utolérte a hírfotók végzete, tehát az, hogy egy idő után már nincs hírértékük, csak történelmi. Hírértékük a kontextustól függ, attól, hogy MOST aktuálisnak számítanak-e. A Nixon-kép pátosza és érzelmi töltése abból fakadt, hogy aki kézbe vette a lapot, a kontextussal azonnal tisztában volt. A kép összegzett egy történetet, melyet a polgárok már hónapokon keresztül nyomon követtek az újságokban és a televízión: egy nagy politikai vezető fokozatos és látszólag sorsszerűen bekövetkező bukását, aki mindezt saját hazugságainak és üldözési mániájának köszönhetette, majd végezetül a politikai és média általi támadások súlya alatt roskadt össze.

Évekkel később a képnek már nincs ilyen jelentése. Egy olyan eseményt örökít meg, melyről az akkor még újságot nem olvasó ember is valószínűleg hallott. De már nem hírértékű, nem egy ismeretlen és kérdéses végkifejletű történet aktuális befejezését mutatja, hanem valami más. De vajon mi?

Megfelelő kontextusban a hírfotók dokumentumfotóvá válnak, mint pl. Erich Salomon képei a versailles-i békekonferenciáról. A Salomon által lefényképezett politikusoknak – mint például Gustav Stresemann vagy Aristide Briandnak – nincs „hírértékük”. De ha a Nixon-képet – amelynek számunkra szintén nincs

hírértéke – kombináljuk Salomon képeivel, egy átfogó dokumentációt kaphatunk a politikai folyamatokról. Mások, akik inkább történelmi jelentőséget tulajdonítanak neki, a Nixonról készült képet a Watergate-ügy tágabb összefüggésében kívánnák értelmezni.

Lehet-e a Nixon-kép egy szociológiai elemzés része? Foglalkozhat az elemző – ahogyan sokan teszik is – azzal, ahogy a sajtó a politikai botrányokat kezeli, ahogyan egy-egy fényképpel megpróbálják kihangsúlyozni a megszegyenített vezető leépülését. Egy jó szociológiai elemzés több Nixonról készült fotó összehasonlítását igényli karrierjének különböző szakaszaiból. Nixon tökéletes tárgya lehetne egy ilyen elemzésnek, mivel karrierje és hírneve eléggé hullámzó volt rövid időn belül és a róla készült képek ezt hűen mutatják is.

A politikai viselkedés más elemzői vizsgálhatják az előkelők társadalmi rítusait, a szinte uralkodói kellékeket és eseményeket, amelyekkel egy politikai demokráciában majdhogynem császári udvartartás jött létre. Nixon fotói más hasonló rituálékról készült képek és szövegek környezetében jelenne meg ebben az esetben.

## Összegzés

Mi is a tanulság mindebből? A fényképészek féltik tevékenységüket és zavarukat azzal próbálják eloszlatni, hogy nevet keresnek a működésükre. De a „szómagia” itt sem működik. Munkájukat – nevezzük azt bárhogyan is – a közönség reakciói hitelesítik, irányvonalait pedig az adott körülmények, és a szervezetek, közönség és közvetlen környezetük együttese szabja meg.

A szociológusoknak és más társadalomtudósoknak ezek a példák figyelmeztetésül szolgálhatnak módszertani merevségek ellen, annak illusztrálásával, hogy a társadalmi élet megértésére irányuló bármilyen kísérlet kontextuális természetű. Ugyanazok a példák szolgáltatnak alapanyagot különböző társadalomvizsgálati módszerekhez, legyenek azok szavakban, számokban vagy képekben kifejezve. (...)

## Irodalom

- [1] ATGET, E.. *Atget Paris*. 1992. Hazan. Paris.
- [2] BATESON, G.. MEAD, M.. *Balinese Character*. 1942. New York Academy of Sciences.. New York.
- [3] BECKER, H.S.. *Art Worlds*. 1982. University of California Press.. Berkeley.
- [4] BECKER, H.S.. 'Telling about society', *Doing Things Together*, Evanston. 1986. pp. 121-35.. Northwestern University Press. IL.
- [5] BECKER, K.E.. 'Forming a profession: Ethical implications of photojournalistic practice on German picture magazines, 1926-33', *Studies in Visual Communication*, 11, 2. 1985. pp.44-60..
- [6] BRUMFIELD, J.. "The Americans" and *The Americans*, *Afterimage* (Summer). 1980. pp. 8-15..
- [7] CAPA, C.. *The Concerned Photographer*. 1968. Grossman.. New York.
- [8] Chaplin, E.. *Sociology and Visual representation*. 1994. Routledge.. London.
- [9] Collier, J.Jr.. COLLIER, M.. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. 1986. University of New Mexico Press.. Albuquerque.
- [10] COOK, J.. 'Robert Frank's America', *Afterimage* (March). 1982. pp. 9-14..
- [11] COOK, J.. 'Robert Frank', *Exposure*, 24, 1. 1986. pp. 31-41..
- [12] EPSTEIN, E.J.. *News from Nowhere*. 1973. Random House.. New York.
- [13] ERICSON, R.. BARANEK, P.M.. CHAN, J.B.L.. *Visualizing Deviance: A Study of News Organization*. 1987. University of Toronto Press.. Toronto.

- [14] FRANK, R.. *The Americans*. 1955. Aperture.. New York.
- [15] GUTMAN, J.M.. *Lewis W. Hine and the American Social Conscience*. 1967. Walker and Company.. New York.
- [16] HAGAMAN, D.. ' *The joy of victory, the agony of defeat: Stereotypes in newspaper sport feature photographs*', *Visual Sociology*, 8. 1993. pp.48-66..
- [17] HAGAMAN, D.. 'Connecting cultures: Balinese character and the computer' in STAR, S.L. (ed.) *The Cultures of Computing*. 1995. The Sociological Review.. Keele.
- [18] HAGAMAN, D.. *How I learned not to Be a Photojournalist*. 1996. Press of Kentucky.. Lexington.
- [19] HALL, S.. ' *The determination of news photographs*', in COHEN, S. and YOUNG, J. (eds.) *The Manufacture of News: A Reader*. 1973. pp. 176-90.. Sage. Beverly Hills.
- [20] HARPER, D.. *Good Company*. 1981. University of Chicago Press.. Chicago.
- [21] HARPER, D.. 'Visual sociology: Expanding sociological vision', *The American Sociologist*, 19, 1. 1982. pp.54-70.. Sage. Beverly Hills.
- [22] HORAN, J.. *Timothy O'Sullivan: America's Forgotten Photographer*. 1966. Bonanza Books.. New York.
- [23] LATOUR, B.. 'Visualization and cognition: Thinking with eyes and hands', *Knowledge and Society*, 6. 1986. pp. 1-40..
- [24] LYON, D.. *The Bikeriders*. 1968. MacMillan. New York.
- [25] MATZA, D.. *Becoming Deviant, Englewood Cliffs*. 1969. Prentice Hall.. N.J..
- [26] MEISALAS, S.. *Carnival Strippers*. 1976. Farrar, Straus, and Giroux.. New York.
- [27] MOLOTCH, H.. LESTER, M.. ' *News as purposive behaviour: On the strategic use of routine events, accidents, and scandals*', *American Sociological Review*, 39. 1974. pp. 101-12..
- [28] NEWHALL, B.. *The History of Photography*. 1964. Museum of Moderns Art.. New York.
- [29] REID, R.L.. VISKOCHIL, L.A.. *Chicago and Downstate: Illinois as Seen by the Farm Security Administration Photographers, 1936-43*. 1989. Chicago Historical Society and University of Illinois Press.. Chicago and Urbana.
- [30] RIIS, J.. *How the Other Half Lives*. 1971 [1901]. Dover.. New York.
- [31] RUDD, J.. 'Picture possibilities: An ethnographic study of newspaper photojournalism', *M.A. thesis, Department of Sociology, University of Washington*.. 1994.
- [32] SALOMON, E.. *Portrait of an Age*. 1967. Collier Books. New York.
- [33] SANDER, A.. *Citizens of the Twentieth Century*. 1986. The MIT Press.. Cambridge.
- [34] SCHUDSON, M.. *Discovering the News*. 1978. Basic Books.. New York.
- [35] STASZ, C.. 'The early history of visual sociology', in WAGNER, *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. 1979. pp. 119-36.. Sage. Beverly Hills.
- [36] TUCHMAN, G.. *Making News*. 1978. Free Press.. New York.
- [37] TUCKER, A.W.. BROOKMAN, P.. *Robert Frank: New York to Nova Scotia*. 1986. Little Brown.. Boston.
- [38] WAGNER, J.. *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. 1979. Sage.. Beverly Hills.

# Michael Emmison és Philip Smith: Jelenlegi trendek a vizuális kutatásban: fogalmi áttekintés<sup>1</sup>

(...) Véleményünk szerint a vizuális anyagok használatának és értelmezésének négy eléggé különböző megközelítése jött létre, mindegyik a saját külön elméleti és módszertani alátámasztásával. Ezeket vegyesen ítéljük meg: néhány terület teoretikus érvek megerősítésére használja a képi információt, de a vizuális adatok jelentős részét egyszerűen illusztrációként is használják. Ebben a fejezetben ezeket a hagyományokat tekintjük át (...).

- Az állókép készítése és használata elsősorban etnográfiai beállítottságú kutatók által, társadalmi és kulturális folyamatok dokumentálására. Antropológusok és kvalitatív szociológusok a fő használói ennek a módszernek.
- A kereskedelmi forgalomban lévő képek (pl. reklámok vagy más, médiához tartozó anyagok) vizsgálata szemiotikusok által, melynek célja az ideológiák és kulturális kódok feltárása. Elsősorban kultúrakutatók hozhatók ezzel kapcsolatba.
- A „vizualizáció formáinak” vizsgálata, elsősorban a diagramok és ábrák használata a természettudományos kutatásban és a kommunikációban. Ilyen kutatást általában etnometodológusok és konstruktivisták folytatnak, akik a tudomány társadalomtudományi vizsgálatát végzik.
- A természetesen végbemenő társadalmi interakciókat ábrázoló videofelvételek használata, elsősorban munkához kapcsolódó, technológiai közvetítésű kommunikációban. A vizuális kutatás ezen ága a párbeszédvizsgálat hagyományán alapul, de a gyökerei visszanyúlnak az 1960-as években folytatott úttörő proxemikus és kinetikus kutatásokig.

Ez a négy megközelítés nem egyenlő arányban élvezi a 'vizuális' beállítottságú kutatók figyelmét. Eddig a legtöbb képalapú kutatás az első kettőben történt, és vannak területek, ahol a fényképezés és a fotók értelmezése a vizuális kutatás *sine qua non*-ja. A tárgyalásunk abban követi ezeket a prioritásokat, hogy a legrészletesebben a fotóhasználatra és a fényképek kulturális elemzésére irányuló irodalommal fogunk foglalkozni, míg a másik két vonulattól csak a leglényegesebb fejleményeket említjük.

## Fényképezés és a társadalomtudományok

A vizuális adatok társadalomtudományi használatára vonatkozó leggyakoribb megjegyzés az, hogy a szociológia és a fotográfia egyszerre született meg: 1839-ben. Ebben az évben publikálta Comte a „Cours de Philosophie Positive” című művét és Daguerre ekkor mutatta be hivatalosan egy kép fémlapra történő rögzítésének a technikáját a Francia Akadémiának. De kezdetben nem társadalomtudományi technikaként ismerték el a fényképészetet. Először a ma is kitapintható tudományos kontra művészi ellentét körvonalazódott a fényképészetben. Daguerre számára a fényképek valóságghű volta volt fontos. Daguerre azt mondta találmányáról, hogy „lehetővé teszi a természet számára a saját reprodukcióját”. De Paul Delaroche festőnek a fényképészet mást jelentett. „Ettől a naptól a festészet halott”- mondta Delaroche, miután meglátta első fényképét. Történelme nagy részében a fényképészet harcban állt a „fetisizista és alapvetően technika-ellenes művészet koncepciójával,” (Benjamin) néha a realista, máskor az interpretatív értékeit hangsúlyozva. A 20. század egészében, habár a realista fényképészeti koncepció volt a domináns, a fényképészet expresszív – a művészettel kokettáló – volta is érvényesült. Ez a feszültség a fényképészet társadalomtudományi megítélésében vált nyilvánvalóvá. Ahogy látni fogjuk, néhányan úgy tekintenek rá, mint annak megörökítőjére, ami „valójában” történik. Másoknak a fénykép leginkább a kultúra olyan kifejezője, melyet ugyanúgy meg kell érteni vagy értelmezni, mint egy festményt.

A fényképészet, mint társadalmi dokumentáció Jacob Riis és Lewis Hine munkáiban jelenik meg. Riis, a riporter, a fényképészetet a New York-i szegénynegyedekre való figyelemfelkeltés eszközeként használta az 1890-es években, míg Hine, aki szociológiát is tanult, a frissen bevándorolt munkásokról és bányákban és gyárakban dolgozó gyermekekről készített felvételeivel vált híressé. Részben munkájuk eredményének tartják a munkatörvények megváltoztatását. A századfordulón tehát a szociológia és a fényképészet történelmileg összekötött tudományok voltak, melyek közös célja a társadalom kutatása és dokumentálása volt.

<sup>1</sup>Michael Emmison and Philip Smith (2000) *Researching the Visual*, Sage Publications, pp. 21-57. Fordította Laczkó Gábor, ellenőrizte Pokoly Judit.

Az amerikai szociológia kapcsolata a fényképészettel további elemezést kíván. Ahogy számos elemző megjegyzi, a vizuális adatok állókép formájában történő rögzítése az amerikai szociológia egyik fő jellemzője volt a század elején. Azonban, a fényképek nyom nélkül eltűntek 1916-ban, és egészen az 1960-as évekig, vagyis az első vizuális szociológiai hálózatok kiépítéséig nem jelentkeztek újra. Stasz és Henry kutatása nyomán sokat tudunk a vizuális szociológia első korszakáról. 1896 és 1916 között az *American Journal of Sociology* folyóirat 31 cikket jelentetett meg, melyek 244 fotóillusztrációt tartalmaztak. Ezek nagy része Henry szerint csak a társadalmi reformokról szóló cikkek alátámasztására szolgált, és úgy véli, hogy „nosztalgiával és szkepticizmussal kell tekintenünk rájuk”.

Az utóbbi később a folyóirat hivatalos intézményi álláspontját tükrözte, mivel Stasz szerint, egy, a folyóirat első 50 évével foglalkozó cikk ([31]Shanas, 1945) semmilyen utalást nem tett képekre. A fényképek elemzésekor Stasz úgy találta, hogy a fényképek nem egyenletesen oszlottak meg. A legtöbb képes cikket (20) 1896 és 1904 között jelentették meg, míg (1905 és 1909) között egyet sem, és a továbbiakban, 1910 és '16 között 11 képpel ellátott cikk jelent meg. Stasz szerint a szerkesztői döntés, mely a fényképek mellőzéséről szólt, már 1905-ben is megszülethetett. Csúpn annak az intézményi kapcsolatnak tudható be, hogy Albion Small főszerkesztő később is közölt képeket (mégpedig a lakásprogramról), amely a folyóirat és szponzora, a chicagói Lakás Projekt között fennállt (melyről a későbbi cikkekben volt szó). Stasz úgy véli, hogy a fényképek eltűnése a folyóiratról 1916 után Small azon igyekezetének egyenes következménye, hogy a folyóiratot – és ezzel az amerikai szociológiát – tudományosabb alapokra helyezze. Small számára a fényképek mellőzése a szociológia amatőr státuszából való kiemelését jelentette.

A Lakás Projekt illusztrációinak kivételével Stasz szerint megkérdőjelezhető minőségűek voltak a fotók, és nem nyújtottak semmi plusz „bizonyítékot”, hiszen nyilvánvalóan a cikkírók reform-szándékainak megfelelően voltak távalva. Úgy véli, hogy:

*„Általában, a fényképeket tartalmazó cikkek kétharmadát a mai szociológusok megkérdőjeleznék. A durván manipulált képek, ikon-szerű pózok, következetlen 'előtte – utána' fotók, nem odaillő portrék, és elnagyolt technikával készített képek ma alkalmatlanok lennének részletes kutatási beszámolókra. Jó illusztrációként szolgálhatnak viszont egy olyan könyvben, melynek címe az lenne, hogy „Hogyan hazudjunk fényképekkel”, amelyet minden hallgatónak el kéne olvasnia a diploma előtt.*

—(Stasz, 1979:128)

Az USA ennek ellenére az az ország, melyben a társadalomtudományok a legpozitívabban viszonyultak a fényképezéshez, mint kutatási eszközhöz. Több évtizednyi pangás után, a vizuális kutatás iránti érdeklődés megnőtt az 1960-as években, és megindultak az első szakmai együttműködések. Lényegében a fényképes vizuális kutatás az észak-amerikai társadalomtudományból nőtt ki. A fényképészetet itt kicsit másként értelmezik, mint Európában, ahol dekódolják és értelmezik a képeket. Az amerikai vizuális társadalomtudósok számára a fotók olyan képek, melyeket a kutató készít, általában szélesebb etnográfiai kutatás során. A fényképek olyan adatok, melyeket a kutató a fényképezőgéppel szerzett meg, és nem felméréssel vagy interjúval. Ennek következtében, a fotók, és tágabban a vizuális adatok használata, mint megfelelő módszer vita tárgyát képezi.

A határ a kortárs vizuális antropológiai kutatás és a szociológia között viszonylag átjárható, mivel mindkét terület kutatói publikálnak a másik folyóiraiban, idézik egymást, és egyazon konferenciákra járnak. Ezért a következőkben a „szociológus, mint fotós” témára fogunk koncentrálni, amely a vizuális kutatási módszerek beszámolóiban meghatározó. De a fényképek egyben dokumentálásra és a „tapintatos” adatgyűjtésre is szolgálhatnak. Röviden mindegyikre vetünk egy pillantást, habár figyelembe kell venni, hogy vannak átfedések.

### A szociológus, mint fényképész

Már ha egyáltalán egyvalaki megnevezhető, akkor Howard Beckert említik leggyakrabban, mint a vizuális társadalomkutatás atyját. Becker „Fotográfia és szociológia” c. cikke, mely először a *Studies in the Anthropology of Visual Communication* folyóiratban jelent meg, a gyakorló vizuális kutatók egybehangzó véleménye szerint egyedülállóan sokat jelentett a tudománynak. Ennek ellenére, Becker cikke mégsem annyira módszertani útmutató a vizuális kutatáshoz, mint a fényképezés és a szociológia szakmai ideológiáinak kommentárja. Becker a fényképészet társadalmi dokumentáló hagyományaira koncentrált, és ezen belül is arra, hogy a fényképészet és a szociográfia közös abban, hogy ugyanazokon az alapokon állva vizsgálja a szervezeteket, intézményeket és közösségeket. Becker számára, ez alig jelent többet, mint hogy a szociológusok készek vizuális anyagokat is használni munkájuk során, bár természetesen tájékozottabbak a társadalmi szerveződésről. Szerinte éppen



a felkészültségüket és mélyebb tudásukat használhatnák ki a szociológusok a fényképezés során. Lényegében ez azt jelenti, hogy sokkal kifinomultabban tudják használni a képi bizonyítékokat a dokumentáló fotográfia hiányosságainak kiküszöbölésére. Becker álláspontjáról nézve a dokumentáló fotósok legfőbb hibája az, hogy munkájuk teoretikusan nincs megalapozva.

*„A dokumentáló fotósok munkájának tanulmányozása kétféle reakciót vált ki. Először, s számos részletre hívják fel a figyelmet, melyek egy érdeklődő szociológusnak hasznos ötleteket adhatnak, és ezek köré érdekes eszmefuttatást szőhet... A megszokottság a csodálat csökkenésével jár: habár a fotósok tényleg birtokolják a fenti erényeket, néhány egyszerű állítás ismételtesre szorítkoznak. Bár a bizonyítás stratégiájához retorikailag fontos, a sokszori ismétlés olyan munkához vezet, mely intellektuálisan és analitikusan gyenge.”*

—(Becker, 1974:11)

Becker számára szociológiai szempontból a társadalmi élet elmélyült fotós vizsgálata azt jelenti, hogy a kutatónak elszigetelt képek gyűjtése helyett olyan akciók sorozatát kéne dokumentálnia, mely a társadalmi szervezetek dinamikus működését, vagy ok-okozati kapcsolatot rögzít. Ez azt jelenti, hogy a szociológus-fotográfusnak meg kell tanulnia úgy fényképezni, ahogy a terepen az adatgyűjtést szokta végezni. A terepmunka lényege Becker számára az, hogy hipotéziseket kell tesztelni egy sor ismételt megfigyelés nyomán a „megalapozott elmélet” (grounded theory) stílusában. A kutató előfeltételezés nélkül kell, hogy nekilásson a munkához. A kezdeti sejtéseket azután megerősíti, pontosítja, vagy elveti, ahogy a megfigyelések gyűlnek. Az adatgyűjtés és adatelemzés nem két különálló része a kutatásnak: „az analízis folyamatos és egyidejű az adatgyűjtéssel”. (u.ö.13)

A dokumentumfotósoknak is hasonlóképpen kell eljárniuk. Ez azt jelenti, hogy készen kell állniuk arra, hogy több időt töltsenek a fényképek készítésével, mint azt előtte gondolták volna. Kezdetben a lehető legtöbbet kell fényképezniük a vizsgált csoportot, de az egymást követő látogatásokkor nagyobb elméleti alapozással kell a fényképtémákat kiválasztaniuk. Addigra közelebbi kapcsolatba kerülnek majd a vizsgált személyekkel, akiknek a cselekvéseit rögzítik, és tanácsot kérhetnek tőlük a kutatás során. A fotográfiai és szociológiai terepmunka majdnem azonos lett Becker számára:

*Ahogy halad előre a munka, a fotós egyre érzékenyebben fog reagálni ötleteinek vizuális képeire, melyek felismeréseit tartalmazzák és közvetítik.... Az elméletei segítik majd, hogy lefényképezze azt, amit korábban kihagyott volna. Ezzel egy időben a fotók is irányítják az elmélet alakulását, és a képek és az ötletek közelebb és közelebb kerülnek majd egymáshoz.*

—(Becker, 1974:14)

Becker általános célja tehát a fotográfia és a szociológia összehangolása. Mindkét „szakma” – a szakma szó jól jelzi, hogy miként látja őket – olyan kérdésekkel kell szembenézzen, mint az összegyűjtött bizonyíték megbízhatósága, és a véges rendelkezésre álló adat alapján történő általánosítások levonása. Például: könyve bevezetőjében (Az információ képei: állóképek a társadalomtudományokban [Images of Information: Still Photography in the Social Sciences]), melyben Stasz cikke is megtalálható, Becker kijelenti, hogy ő teljesen tisztában van a módszertani torzulás vádjával, melyet szerinte a mainstream szociológia hangoztat a fényképezés használata ellen. Becker beszámol a „sokrétű nehézségekről”, melyekkel mindenki szembesül, aki fényképeket akar használni a kutatásában, hiszen „ugyanezek miatt a nehézségek miatt sok társadalomtudós szkeptikus az eredményekkel kapcsolatban”. Hozzáteszi:

*De minden esetben könnyű belátni, hogy a nehézség nem csak a fényképezésben van. Ellenkezőleg, a vizuális anyagok egyszerűen láthatóvá teszik a nehézségeket, melyeket minden adatgyűjtés során tapasztalunk. Aggaszt, hogy a fénykép kerete, mely sok számunkra fontos dolgot magába foglal, kizár minden mást? Jogosan, mint abban az esetben is, ahogy egy kérdőívvel választ kapunk a kérdéseinkre, de semmi másra.. Aggódunk, azért mert a fotós és a fotóalany közötti kapcsolat befolyásolhatja a fényképet? Persze, pont úgy, ahogy aggódunk kéne a résztvevő megfigyelés során a kérdező és az adatközlő kapcsolatának a hatása miatt is.*

—(Becker, 1979:7-8)

Mind a fényképészetnek, mind a szociológiának tehát foglalkoznia kell a releváns információhoz való jutás problémájával, csakúgy, mint az adatgyűjtéskor felmerülő kölcsönhatásokkal. Amiben különböznek, Becker szerint, az a fogalmi keret, valamint a mutatók és fényképek közötti különbségek. A szociológusok általában elvontabb koncepciókkal kezdik a kutatást, és utána állnak neki empirikus mutatókat gyűjteni hozzájuk. A fotósok pont ellenkezőleg dolgoznak. Lefényképeznek valamit, aztán azt kutatják, hogy mit ábrázol maga a kép. A

szociológusok tanulhatnának ebből. Amikor szociológiai koncepciók világos és egyértelmű képeket hívnak elő, sokkal könnyebben lehet kritizálni és ellenőrizni őket, és összehasonlítani más elméletekkel. Ha egy szociológiai koncepciót nem lehet könnyen vizualizálni, Becker szerint „ez arra figyelmeztethet, hogy a koncepció a benne rejlő képzetekkel nincs összhangban. Egy odaillő vizuális kép keresése tisztázhatja a kapcsolatot”. (u.ő. 20)

### A fotó használatai: hagyományos megkülönböztetések

Mióta Becker először próbálta meghatározni a fotográfia relevanciáját a társadalomtudományokban, sokan próbálkoztak a vizuális kutatás áttekintésével. Habár még mindig csak a fotózásról szólt, Jon Wagner öt évvel később megjelent gyűjteménye sokkal szélesebb körű használatát mutatta be a fényképezésnek, mint Beckernek a társadalmi dokumentumfotózásra korlátozott szemlélete. Wagner szerint öt különféle társadalomtudományi kutatási forma van, melyben a fényképezés szerepet játszik:

Az első, a fotók ösztönző szerepe az interjúkészítésben. Wagner mindenféle kutatást felhoz példának, melyek fényképeket használtak kiindulásként, ám a módszer nehezen nevezhető képi adatelemzésnek. Gyakorlatban sokkal több kapcsolata van a kereskedelmi piackutatásokhoz, mikor a válaszadókat például, arra kéri, hogy párosítsák a különböző nyaralási helyszínek képeit demográfiai csoportokkal.

A második a fényképészet szisztematikus adatrögzítésre való használata. Wagner ezt a formát az állat- és növényvilág, valamint a mimika, az ültetési rend, a gyalogosforgalom és hasonló emberi viselkedések tanulmányozáshoz kapcsolja, megjegyezve, hogy itt „álló- és mozgóképi felvétel egyaránt használható”.

A harmadik, Wagner szerint, a naiv fényképek tartalomelemzése. Ezek nem kutatók által készített fényképek, azonban nem derül ki világosan Wagner cikkéből, hétköznapi emberek által készített fotókra, vagy hivatalos vagy kereskedelmi szervezetek által készített képekre: hirdetések, turista brosúrák, rendőrségi nyilvántartási képekre, szervezeti prezentációkra, sajtófotókra, stb. Azt állítja, hogy minden fotó tartalmaz olyan adatokat, melyek túlmennek a fotós szándékain, és melyeket a társadalomtudós forrásként használhat. A példák, amiket hoz a fényképek egy a mosolygás regionális különbségeit vizsgáló tanulmányban, vagy híres fotósok munkáiban a férfi és női ábrázolások – mind professzionális, mind amatőr forrásokat használnak.

A negyedik wagneri fényképezési típus a „bennszülött” fényképészet, melynek lényege, hogy egy őshonos csoportot felruházunk a fényképezés vagy filmforgatás eszközeivel, és megvizsgáljuk az eredményeket. E módszer által betekinthetünk nyerhetünk az adott csoport kulturális világnézetébe. Ezt a technikát nagy részben antropológusok használták (pl. [36] Worth és Adair, 1972). Utolsónak említi Wagner a dokumentumfotózás hagyományát, mely Becker kiindulópontja volt. Narratív vizuális elméletnek nevezi ezt a fajta használatát a fényképészetnek, amely, az ő szavaival élve, lehetővé teszi a „társadalmi szervezetek vizuális együttthatóinak felderítését”. A legtöbb ezt a módszert használó kutató etnográfus, és Wagner gyűjteménye számos ilyen példát tartalmaz. Ennek a módszernek a jellegzetessége „a fényképek narratív szervezése iránti elkötelezettség, melyben a társadalomelmélet implicit elemei világosan szerepelnek.” Habár nincs rá utalás, mégis úgy tűnik, hogy Wagner ezt a módszert tekinti a társadalomtudomány legfontosabb eszközének.

Douglas Harper a kortárs vizuális kutatás valószínűleg leghatásosabb szószólója. A wagneri összefoglalás után tíz évvel írt áttekintésében más besorolásban ugyan, de a fényképek használatát „egy társadalmi jelenség ábrázolása, leírása vagy elemzése” eszközöként a vizuális szociológia alapvető jellemzőjének ismeri el. Harper két fő kutatási irányvonalat határozott meg ebben a témában:

*Az első a fényképek hagyományos használata az adatgyűjtés eszközeként ... Vizuális szociológusok tanulmányozzák a kultúrában készített fényképeket, legyenek azok reklámokban, újságokban vagy családi albumokban. Egyszerűen ennyi a különbség a két megközelítés között: míg egyes szociológusok fényképeznek, addig mások már kész fényképeket elemeznek, melyeket a családokban vagy intézményi keretekben készítettek mások.*

—(Harper, 1988:55, hangsúlyozás az eredetiben)

Harper elismeri, hogy a két megközelítés közötti határ nem tiszta, és hogy a szociológusok gyakran dolgoznak mindkét területen. Ennek ellenére mégis úgy látja, hogy az első megközelítésnek fontosabb szerepe van a vizuális szociológia területén. Bár kicsit zavaros, amikor a fényképészet különböző formáinak leírásához jut, kiterjeszti a határokat a film és videó használatra is. Harper úgy látja, hogy négy fő módszertani kerete van a fényképészetnek: „a tudományos”, a „narratív”, „a reflexív” és a „fenomenológiai”. Ez a tipológia számos megkérdőjelezhető elemet tartalmaz, és jó példaként szolgál a vizuális adatok tárgyalásakor gyakran felmerülő problémákra.

A tudományos mód a fényképi adathasználat leggyakoribb formája. Alapja az a feltételezés, hogy „számos szociológiai kategória egy megfigyelhető jelenségre épül,... és ezeket jobban lehet értelmezni, ha egy képre vannak kimerevítve”. A tudományos módszer más szavakkal élve, ugyanaz, mint a már korábban tárgyalt módja a fényképek adatrögzítő eszközként való használatának, ahol a fényképezés célja az adatrögzítés egy későbbi elemzéshez. Harper szerint a hagyományos etnográfiai kutatások a „tudományos mód” kategóriájába tartoznak. Ami közös a tudományos módszer különféle példáiban, az a fényképek rögzítő funkciójának kiaknázása, mely lehetővé teszi az egyébként „írásban túl bonyolult” vagy gyorsan eltűnő adatok megragadását. Ezen kívül, a fényképezés e módja szerinte ideális a közösségek társadalmi változásának tanulmányozására. Ha léteznek korábbi felvételek, ugyanazon közösséget érdemes újra lefényképezni egy későbbi időpontban.

A narratív mód mögött a társadalmi élet természetes *folymatainak* a tanulmányozása áll. A narratív módszer az etnográfiai filmekre jellemző, de Harper szerint a fényképészetnek is részét képezni. Harper egy korábbi munkáját hozza fel példaként, mely a csavargók ciklikus életvitelét – „tipikus kultúrtörténetként” - ábrázolja: berúgni egy lebuiban, kijózanodni egy tehervagonban, és újra munkába vonulni. Kis csoportok laborban készült videofelvételeken keresztüli vizsgálata is a narratív kutatás egyfajta formája, melyre a szociálpszichológus Carl Couch munkáját említi példaként. Harper hozzáteszi, hogy az etnometodológiai kutatók „a megfigyelés pontosítására is használhatják a kép- vagy videofelvételeket.” Ahogy már korábban megjegyeztük, erre már volt számos példa, habár vitatott, hogy azok, akik ezzel a szemlélettel dolgoznak, elfogadnák-e a „narratív mód” jelzőt munkájuk jellemzésére. Ennek a megközelítésnek az alapja, csakúgy, mint az összes többinek, mely a társalgás elemzésének hagyományából nőtt ki, a természetes társadalmi interakciók precíz leírása. Ha ezt be akarnánk sorolni Harper kategóriáiba, akkor bizony a tudományos módhoz sorolnánk.

A tudományos és a narratív módokban az a közös, hogy „a definiálás joga a szociológusé”. A reflexív módszerben ezzel szemben Harper szerint a fotóalannyal „megosztja az értelmezést” a tudós. A reflexív módszerben a szociológus aktívan bevonja a vizsgált alanyt a képek értelmezésébe. Ennek a legelterjedtebb formáját „fotós stimulálásnak” hívják. A kutató ugyanúgy fényképezéssel kezdi a munkáját, ám utána felhasználja a képeket az ezt követő mélyinterjúk során. Ebben a módszerben a fényképek tartalma, a levett környezet vagy a tárgya másodlagos fontosságú. A fényképek gyakorlatilag csak a fontosabb szóbeli információ előhívását szolgálják.

Harper utolsó kategóriája a *fenomenológiai* mód. Ezt valószínűleg Roland Barthes ihlette, aki kifejtette nézeteit a fénykép két aspektusáról, a *studium*-ról és *punctum*-ról a *Camera Lucida* (Világoskamra) c. művében. Barthes szerint a legtöbb fénykép csak egy általános, vagy „udvarias” érdeklődést vált ki. A racionális vagy semleges reakciót kiváltó vonását a képeknek *studium*-nak nevezte. Ugyanakkor, más képek, vagy akár ugyanannak a fotónak más aspektusai áttörhetik ezt a kezdeti hozzáállást, és érzelmileg sokkal fűtöttebb reakciót válthatnak ki. Ezeket nevezni Barthes *punctum*-nak. (...). Harper számára a fenomenológiai mód felveti azt a kérdést:

*”hogya az adataink hogyan játszhatnak kettős szerepet. Egyes fényképek leírhatnak valamit, minket mégis hidegen hagyhatnak. Mások pedig inspirálhatják az érzelmeinket, ugyanakkor szociológia szempontból használhatatlanok (sőt, hazugok) is lehetnek. Néhány azonban ennek az ellenkezőjére is képes: szociológiai felismeréseket közvetítenek művészileg stimuláló módon.*  
—(1987:66)

Harper tehát úgy véli, hogy a fenomenológiai mód magába foglalja a személy saját tudásának előhívását személyes tartalmú fényképek által. Tehát olyasmint, ami hasonlít ahhoz, amikor a szociológus egyszerre játssza a kutató és az alany szerepét a reflexív módszerben. Hozzáteszi, hogy ez a vizuális szociológia „legkísérletibb” része, melyben összetelálik a szociológia és a művészet.

Harper tipológiája Wagneréhez hasonlóan többfajta kérdést vet fel, melyekkel a legtöbb vizuális társadalomkutató szembesül, amikor tipologizálni akarja saját tudományát. Például, nem világos, hogy a fényképhasználat harperi módzatai miért zárják ki egymást, és miért nem egyazon gyakorlat különböző megnyilvánulásai. Ahogy már korábban megjegyeztük, azok a kutatók, akiket Harper a narratív mód alkalmazóinak tekint, inkább a tudományos módszerbe sorolnák magukat, hiszen éppen a társadalmi élet eseményeinek dokumentálása adja ennek a munkának a tudományos voltát. Ugyanezt az érvet lehetne használni a reflexív mód kritizálására, melyet, amint látni fogjuk, gyakran kvantitatív elemzési módszerként szoktak besorolni. Ahelyett, hogy tovább vizsgálánánk a terület besorolásait, építőbb lesz, ha ezen a ponton szemügyre veszünk és megpróbálunk tanulni néhány nagy hatású tanulmányból a fényképezési technikák köréből. Ehhez azonban vissza kell utaznunk az időben, hiszen az egyik legfontosabb könyv már jóval 50 évvel ezelőtt íródott.

## Alaptanulmányok

*Bateson és Mead: A bali karakter: fényképes elemzés [Balinese Character: a Photographic Analysis]* Amikor a vizuális beállítottságú társadalomtudományi tanulmányokról beszélünk, egy tanulmányt mindenféleképpen meg kell említenünk a fényképészet kutatási eszközként való használatáról. Gregory Batesonnak és Margaret Meadnek a bali kultúráról való fényképes kutatásáról van szó, melyet 1936 és 1939 között végeztek. Vizuális kutatók gyakran gyűjtenek inspirációt belőle, mégsem kapja meg a kellő elismerést. Becker dicséri a fényképeket, megjegyzést téve képeiknek arról a „vizuális életszerűségéről és összetettségéről, melyet a fotóművészek munkájához szoktunk kapcsolni”. Harper a fényképfelhasználás tudományos módja egyik példájának tekinti, amely rávilágít a tipológia problémáira a bali kulturális élet folyamatainak vizsgálata alapján. Ball és Smith ([1] 1992) sokkal jobban felismerik Bateson és Mead munkájának jelentőségét. Rámutatnak, hogy a szerzők továbbléptek a fotográfiai anyagok átlagos etnográfiai használatán, ahol ezek még mindig alulelemzett eszközök.

*A fényképek általában csak antropológiai munkák illusztratív eszközeként funkcionálnak, vagy legjobban esetben is diás utibeszámolóként. Ami Bateson és Mead munkáját forradalmivá teszi, az a fényképeknek a kutatás tárgyaként történő használata.*

—(Ball és Smith, 1992:14)

A bevezetőjükben, Bateson és Mead „kísérleti újításként” hivatkozik a kutatási anyag bemutatására, melyben a kultúra olyan megfoghatatlan aspektusait próbálták megragadni, amelyet szavakba nem lehet önteni. Szerintük a fényképek ideálisak az „egyforma érzelmi állapotok” megjelenítésére, melyek a viselkedés különböző területein nyilvánulnak meg.

*A fényképek használatával a viselkedés minden egyes részének a teljessége konzerválható, míg a belső utalásháló úgy lesz látható, ha a fényképek sorozatát ugyanazon lapra tesszük. El lehet így kerülni az olyan művi beállításokat, melyben egy férfi egy táncot nézve egyúttal felnéz egy repülőre és álmodik. Valamint azt is, hogy a jelenet általunk hangsúlyozni akart elemét mutassuk csak be – a bali emberek közötti kapcsolatok szintjeinek fontosságát – miközben a jelenet valószerűsége megszűnik.*

—(Bateson és Mead, 1942:xii)

A bali karakter, tehát nem olyan könyv, mely a bali szokásokat mutatja be, hanem inkább egy olyan kísérlet, mely a baliakat „élő emberekként mutatja be, akik mozognak, állnak, esznek, alszanak, táncolnak, transzba esnek ... mindazt, amit összefoglalóan kultúrának hívunk.” Ennek érdekében a könyv két, egymást kiegészítő részből áll: az első Mead bevezető jellegű szövege, mely etnográfiailag magyarázza a fényképek témáit, míg a könyv második fele bemutatja a Bateson által készített fényképeket 100 táblán, melyek mindegyike 4-11 fényképet tartalmaz (a legtöbbjük 6-8-at). Összesen 759 fénykép van, melyet 25,000-ből válogattak ki. A 100 táblát 10 csoportba sorolják, melyek tükrözik a szerzők elsődleges érdeklődési területét a bali kultúra szocializációjában: „társaság és szintjei”, „tanulás”, „a test integrációja és dezintegrációja”, „autokozmikus játék” „szülők és gyerekek”, „testvérek”, „a gyermekfejlődés állomásai”, és „sorsfordulók”.

Minden tábla mellett az ellenoldalon tartalmának magyarázata található, a képek sokszor igen részletező címeivel együtt. Nyilvánvaló, hogy mind a képek mind a magyarázatok egyformán elengedhetetlenek, de a fényképeknek van egy bizonyos fokú önállóságuk is. Amíg a szöveg értelmetlen lenne a hozzátartozó képek nélkül, addig ennek fordítottja nem igaz. A kontextuális részletek és képaláírások természetesen segítik a képek értelmezését, de a képek önmagukban is lehetővé teszik, hogy megfigyeljük a adott kulturális vonatkozásukat.

Ennek egyik oka a képek közelsége egymáshoz, mivel nagy részüket kis időtartam alatt készítették. Például a 47-es tábla, melynek címe „Stimuláció és frusztráció”, 9, mindössze két perc alatt felvett képet tartalmaz egy anyáról és gyermekéről. Ahogy végignézzük az oldal képeit, szinte élőben követjük a viselkedés-sorozatot, és azt, ahogy az egyik gesztusára a másik reagál. A viselkedés részletességének ez a nagy foka teszi különlegessé a gyűjteményt. Nincs még egy etnográfus, aki így használta volna ezt a technikát. Lehet úgy is tekinteni Batesonra, mint aki valójában interakció-elemzést vitt véghez. Üdítő történelmi ironia, hogy ugyanabban az évben amikor Harvey Sacks, a társalgás-elemzés atyja megszületett, Bateson már javában dolgozott sajátos módján hasonló területen.

*Goffman: Nemi reklámok [Gender Advertisements]* A Bali karakter után a társadalomtudományi hírességek csarnokában a Nemi reklámok ([14] 1979) című Goffman mű áll. Habár első ránézésre nem sok közös van a kettő között, ha közelebbről szemügyre vesszük őket, már más a helyzet. Habár az analizált képek mind témájukban, mind származási helyüket tekintve különböznek, a két tanulmány sok metodológiai hasonlóságot tartalmaz. Már



bevezesse a fő teoretikus problémájába, a nemi megjelenítések mikro-rítusaiba, valamint összefoglalja azokat az episztemológiai kérdéseket, melyek a fényképezést és a fényképi ábrázolást érintik. Goffman részben visszatér azokhoz a témákhoz, melyeket már korábban tárgyalt az inkább filozófiai témájú Keretelemzésben [Frame Analysis]. Végül mindkét tanulmány hasonló eszközöket használ a képi anyaguk megjelenítésére, a tematikusan hasonló képek egymáshoz közeli megjelenítésével. Goffman öt kategóriába sorolja képeit: „relatív méret”, „a feminin érintés”, „a funkcióba sorolás”, „a család”, „az alárendeltség ritualizációja”, és végül a „engedélyezett visszavonás”, melyhez a megjelenített képek majdnem fele tartozik. Goffman esetében a képek mindkét oldalt elfoglalják, és a hozzájuk tartozó magyarázó szöveg szándékosan inkább teoretikusabb jellegű, mint Bateson nagyrészt etnográfiai kommentárjai. De a legnagyobb eltérés a két tanulmány között természetesen az, hogy Bateson saját maga hozta létre vizuális anyagját, míg Goffman már kész kereskedelmi fényképek elemzését választotta.

*Kapcsolódó projektek.* A *Balinese Character* és a *Gender Advertisements* magasra tették a mércét a későbbi kutatók számára. A vizuális fényképezés társadalomtudományi ágának mostani állapotát jól jellemzi, hogy ez a két oly rég készített tanulmány még mindig alapjául szolgál a mai tanulmányoknak. Ezen munkák analitikus erősségeinek a kihasználása a 2.1-es feladat alapján érhető el. Reméljük, hogy az Ön tapasztalatai ezzel a projekttel ráébresztik a társadalmi élet vizuális megörökítésének a nehézségeire. Azonban létezik a fényképek feldolgozása során számos olyan módszer, mely az említett tanulmányoktól eltérő megközelítésből vizsgálja azokat. Egy ilyen módszer az, amikor a fotóalanyokat bevonjuk a róluk készült fényképek elemzésébe. Schwartz szerint, aki ezt a módszert egy vidéki földművelő közösség tanulmányozása során alkalmazta, a következők az előnyök:

*Mivel a fényképes interjú extenzív verbális kommentálást von maga után, ennek az interjú-technikának számos előnye van. Az interjúalanyok hezitálás nélkül választottak a közösségüket, szomszédjukat, és családjukat érintő kérdésekre. Mivel az interjúalanyokat megszokott feladattal láttuk el (hiszen ez olyan, mint a családi fotóalbum nézegetése), az interjúhelyzet okozta feszültségek hamar feloldódtak. Az interjúalanyok sokkal inkább egyenesen a fényképekre reagáltak, és kevésbé zavarta őket a jelenlétem valamint a feladat, mint a hagyományos interjúfelállás során.*

—(Schwartz, 1989:151-2)

A 2.2-es feladatban lévő projekt a fényképes interjú egy egyszerű formáját mutatja meg. A kutatás alanyainak a kutatásba való bevonása a társadalomtudományok más ágaiban is megtalálható. A szociálpszichológiában az „autofotográfia”-nak nevezett módszer már évek óta az egyén kutatásának egyik kvantitatív módját képezi. Az önfényképezés a fényképes interjútól annyiban tér el, hogy a fotóalany készíti a fényképet, és a kutató egyedül elemzi azokat. Robert Ziller és az autofotográfia más úttörői úgy tekintenek a fényképekre, mint az énről vonatkozó hagyományos szóbeli pszichológiai elemzések egy természetes kiterjesztésére. Sőt, az énről olyan oldalai is vannak, melyeket fényképekkel jobban lehet vizsgálni. Például Ziller és Rorer a szégyenlősséget vizsgálták ezzel a technikával. Úgy találták, hogy az elsőéves egyetemisták kevésbé fényképeztek embereket, amikor arra kérték őket, hogy készítsenek a környezetükről képeket, mint idősebb társaik, akik már jobban beilleszkedtek az egyetemi életbe. Általában a szégyenlős emberek kevésbé mertek fényképezni más embereket.

### 2.1 feladat: Dokumentumfotózás kontra kész képek elemzése

Ahogy már korábban is említettük ebben a fejezetben, az egyik legnagyobb különbség a vizuális társadalomtudományok világában a fényképező kutatók (pl. Bateson) és az kész fényképeket elemző kutatók (pl. Goffman) között húzódik. Ez a kísérlet arra ösztönzi az olvasót, hogy betekintést szerezzen mindkét technikába, és megtanulja komparatív előnyeiket és hátrányaikat. Mivel ez a feladat elég sok munkával jár, a csoportos munka ajánlott.

1. Először, válassz ki egy általad érdekesnek vélt csoportot vagy szubkultúrát. Ez lehet sportolók (pl. kosarasok), azonos hobbít őrök (pl. bélyeggyűjtők), vagy azonos zenét kedvelők (pl. punkok) csoportja.
2. Ezután készíts olyan dokumentáló fényképeket, melyek hűen mutatják be az adott csoportot. Próbálj meg antropológiai vagy szociológiai szemléletet felvenni, a csoport életvitelét, értékeit és társas érintkezéseik formáit bemutatva.
3. A harmadik lépés ugyanerről a csoportról már meglévő képek összegyűjtése. Ezeket könnyen megtalálhatod az adott csoport magazinjaiban. (pl. kosárlabda vagy zenei magazinok).

4. Készíts két rövid (750 szavas) fényképes esszét (szöveg fényképekkel kiegészítve, vagy fordítva), amely egyszerű áttekintést nyújt az általad kiválasztott tevékenységről.
5. Ha ez is megvan, vedd össze és értékeld a két eljárást a következő szempontokból: (a) a tevékenység bemutatása a kétféle képsor által (pl. nagystílus, egyszerű, formális, informális), (b) a két módszer objektivitásának vizsgálata, abból a szempontból, hogy mit adnak át a tevékenységből. (pl. mit sikerült átadni a fényképeknek, és mit nem). (c) a megközelítés rugalmassága (pl. a két módszer korlátai fotós esszé készítésekor) (d) a két módszer forrásai (anyagi, időbeli, technikai). Mik a két módszer erősségei és gyengéi? Mit tanultál a fényképek társadalmi kutatásokat kiegészítő szerepéről?

Clancy és Dollinger a nemi szerepek tanulmányozásakor használták az autofotográfia technikáját. A társadalmi kapcsolatokról való kezdeti hipotézisük beigazolásánál látszott kutatásuk során. Például, azt vették észre, hogy a férfiak sokkal inkább hajlamosak arra, hogy csak saját magukról készült fényképekkel álljanak elő. A nők ezzel szemben inkább olyan fényképeket készítettek, melyek emberi kapcsolataikat mutatták be: fényképeik többször ábrázoltak emberi érintést, mosolygást, embercsoportokat és család-orientált képeket. Ezzel szemben, a férfiak gyakran fényképeztek tevékenységeket, mint például sportot vagy más szabadidős tevékenységet, valamint státusszimbólumokat, például autót vagy motorokat.

Ez a technika interkulturális különbségek vizsgálatára is jó. Ziller négy különböző nemzetiségből (amerikai, japán, tajvani és venezuelai) álló Amerikában élő diákcsoportot kért meg, hogy fényképezzék le azt, amit az USA jelentett a számukra. Amikor összehasonlította az amerikai diákok által készített fényképeket a többivel, hat képkategóriában vett észre jelentős különbségeket. Az amerikai diákok sokkal inkább olyan fényképeket készítettek, melyek a „szabadságot” és „patriotizmust” ábrázolták (pl. zászlók, politikai poszterek, templomok), míg a külföldi diákok inkább „sportokat” vagy „ételt” (McDonald's éttermek, kóla automaták) fényképeztek.

## 2.2. Feladat: fotós interjú

Térj vissza a vizsgált csoporthoz vagy szubkultúrához a kétféle képekkel. Az adatközlőket oszd három csoportra. Az egyikben a te fotóiddal dolgozz, a másikban az újságok fényképeivel. Egyenként mutasd a képeket és kérdezd meg, mit jelent nekik. A harmadik csoporttal képek nélkül beszélj el arról, az adott tevékenység mit jelent nekik. Mindegyik beszélgetést vedd magnóra és írd le. Ha végeztél, értékeld ki a különböző módszereket. Vedd össze (a) a csoportdinamikát (melyik beszélgetés volt természetesebb, őszintébb, nyíltabb, kevésbé erőltetett), (b) a témákat, amik szóba kerültek (témák száma, elvont vagy konkrét szinteken beszéltek-e róluk). Milyen következtetést vonsz le a fotós interjú lehetőségeire vonatkozóan? Mik az előnyei és hátrányai a hagyományos nem-strukturált beszélgetéshez képest? Mi az előnye/hátránya a saját, ill. a médiából vett fotónak?

## 2.3 Feladat. Autofotográfia és intergenerációs változás

Ziller nemzetek közötti kutatását könnyen megváltoztathatjuk, ha az életkort vesszük elsődleges független változóként. Egy ilyen szempontú ön-fényképezési projekt kiváló módja lenne a generációk közötti különbség felderítésére a nemzeti identitástudat vizsgálatakor. Ehhez a feladathoz használj három generációs kohorszt, például fiatal felnőttek (18-24 év), fiatal középkorúak (45-50) és végül idősek (70-80). Minden kohorsz tagjai készíthetnének néhány fényképet (10 elég lenne), amely szerintük a legjobban kifejezi az országuk nemzeti identitását, vagyis olyan képeket melyek a legjobban kifejezik azt, hogy mit jelent a nemzetük a számukra.

Azért, hogy összevethetőek legyenek a képek, meg kell kérned a résztvevőket, hogy korlátozzák a területet amelyen belül fényképeznek, például lehetőleg lakókörnyezetükre. Ez úton elkerülhető az, hogy például vidéki és belvárosi lakosok képeit kelljen összevetned. Zillerhez hasonlóan neked is észre kell venned néhány összefüggést az egyes korosztályok és a nemzeti identitást legjobban tükröző, általuk választott tárgyak között.

Egy másik dimenziója a kutatásnak az lehet, hogy megkérdezed a két idősebb korcsoport tagjait, hogy vajon vannak-e birtokukban olyan, hasonlóan a nemzeti identitást tükröző régebbi felvételek, melyeknek tárgyai már nem léteznek, és megkérdezheted őket, hogy a nemzeti identitás régi szimbólumai vajon jobban tükrözik-e azt, mint az újak.

## A fényképek, mint történeti dokumentumok: felmerülő problémák

Habár az etnográfiai kutatás azon módja a legelterjedtebb, melyben a fényképész egyben a kutató is, ez nem meríti ki a fényképészetnek a kutatásban játszott szerepét. A fényképek használata megtalálható a dokumentáló kutatásban is, ahol a súlypont a történelmi és értelmezői feladatokon van, a kutatónak nincs szerepe az elemzett anyag létrehozásában. Például, John Scott a társadalomkutatásban használ fényképeket a „személyes dokumentumok” (levelek, naplók, önéletrajzok) elemzése során. Úgy véli, hogy a fényképekre ugyanúgy kell tekinteni, mint más, kézzel írt vagy nyomtatott dokumentumra, mint „szövegekre, melyek jelentését fel kell tárni a többihez hasonlóan”. ([30] Scott, 1991,185). Scott számára minden dokumentáló forrásanyagot négy kritérium szerint kell vizsgálni: *eredetiség, hitelesség, ábrázolóképeség és jelentés*. Igaz, ezek a kritériumok a fényképek elemzése során más jellegű kérdéseket vetnek fel, mint más dokumentumok esetében. Az eredetiség kérdése például nem nagyon merül fel fényképek esetében, annak ellenére, hogy más vizuális anyagok, például festmények esetében fontos szerepe lehet. Az eredetiség kérdése történelmileg a festményekhez köthető kérdés. Ám Scott szerint az „eredeti” fénykép terminusnak nincs értelme, mivel a fényképek természetéhez tartozik, hogy reprodukálhatók. A dokumentáló fényképek hitelessége már más kérdés. Scott itt a fényképész technikai eszközeire gondol, melyek megváltoztathatják a kész fényképet. Habár ez nem „sötétkamra-trükköket” jelent, az a tény, hogy a fényképésznek aktív szerep van a végső kép létrehozásában, azt jelenti, hogy a fényképre úgy kell tekinteni, mint a valóság egy szelektív szeletének a leképezésére. A kutatónak mindig gondolnia kell erre egy fénykép elemzésekor:

*Például első értelmezéskor egy viktoriánus családról készült kép a divatról, a jómódról, a viselkedésről, és a családi viszonyok intimitásáról vagy formalitásáról adhat információt. Ehhez hasonlóan, a háttér adhat információt az utcai életről, a közlekedésről, és a foglalkozásbeli vagy lakóhelyi szegregációról. De vajon megbízhatóak ezek az észrevételek? Lehet, hogy a család a legjobb ruhájában feszít, és csak utánoz egy pózt, és vajon milyen szerepe volt a fényképésznek a kép elrendezésében?*

—(Scott, 1991:191)

Stuart Hall ([16] 1991) más, ám hasonlóan fontos észrevételeket tesz a feketék Nagy-Britanniában való letelepedését dokumentáló fényképek elemzése során. Hall szerint a háború utáni migráció elemzéseként szolgálhatnának ezek a képek, ám nagy részük „már nyilvánosságra lépett”, ennek következtében már eleve hozzájuk rendelt jelentéstartalommal rendelkeznek, a sajtóból, fénykép-stúdióból, magazin-mellékletekből. Hall ezen azt érti, hogy:

*Nehéz, ha nem lehetetlen ezeknek a képeknek a korábbi jelentéstartalmát meghatározni. Mindenesetre az „eredeti igazságtartalmukhoz”-hoz való eljutás illúzió. A fényképek eleve többhangsúlyúak. Nincs semmilyen korábbi, természetes pillanata az igazi jelentésnek, melyet érintetlenül hagyott volna elkészítésének és olvasatának társadalmi kapcsolatrendszer. Különösen a fekete történészeknek, akik ezekkel a veszélyes kis „dokumentumokkal” dolgoznak, kell megtalálniuk a szűk folyosót, amely elválasztja a „dokumentált Igazság” régi Scylláját a túlzottan leegyszerűsítő „avantgardizmus” új Charybdisétől.*

—(Hall, 1991:152-3)

Amíg Scott a fényképészeti hitelességet inkább pozitivistá felfogásban közelíti meg, Stuart Hall kétségbe vonja azt a pozitivistá feltételezést, hogy ha elég körültekintőek vagyunk, és sok adat áll a rendelkezésünkre, akkor pontosan megközelíthetjük a fényképes adatot. Hall szerint az a feltételezés, hogy egy látvány eredeti jelentése megközelíthető reménytelen, ez azonban kétségbe vonja bárminek a dokumentáló értékét a hermeneutikai elemzésben, ami eltér az írott szövegtől.

A fénykép interpretációja esetében Scott szerint a kulcs az, hogy megtudjuk a keletkezésének a módját: különösen azt, hogy professzionális eljárás során fotóstúdióban, vagy házilag készült-e. Ez azért lényeges, mert a kereskedelmi célú fényképészek sokkal inkább hajlamosak irányítani a fotóalanyokat és a helyszínt. A különböző hátterek és pózok a divattal együtt változnak, sőt, „a stúdiófényképek modelljei általában beleegyeznek a művi beállításokba”. Scott szerint a stúdióportrék hatással voltak a történelmileg elfogadott családi és nemi szerepekre:

*A fényképész és a fényképalany összejátszottak a stilizált ábrázolás létrehozásában: az ülés vagy az állás a hierarchia kifejezésének módjai, és az, hogy az alanyok mosolyognak, vagy komolyak a jó hangulatot, vagy a tiszteletreméltóságot ábrázolják... A stúdióképek széles körű*



*vizsgálata eltérésekre mutathat rá a fénykép és a valóság között: szakadt ruhákat hordó egyének középosztálybeli környezetbe való helyezése inkább a társadalmi vágyakozást fejezi ki, mint a beágyazódott társadalmi állapotot.*

—(u.ő.)

Habár a házi fényképezés kevésbé törődik a technikai vagy esztétikai kérdésekkel mint a stúdióbeli, mégis betekintést nyújthat a családi élet folyásába, ha a kutató „ráhangolódik a konvenciókra”, melyeken a fényképek készítése alapul. Végül hangsúlyozza, hogy a dokumentáló kutatóknak nem szabad azt feltételezniük, hogy azok a képek, melyek a családi gyűjteményekben megőrződnek, szükségszerűen jellemzik az összes többit. Például, a technikailag rossz képeket, vagy talán még fontosabb, hogy azokat, melyek nem illenek a család image-ébe kiselejtezik.

Scott útmutatásai a dokumentáló kutatóknak, melyek a fényképészeti forrás reprezentatív voltának fontosságára hívják fel a figyelmet, jól láthatóak Dowdall és Golden ([10] 1989) egy amerikai elmegyógyintézetet vizsgáló tanulmányában. Az intézményhez kapcsolódó fényképek elemzésekor azt találták, hogy azok túlnyomó részben férfiakat ábrázoltak valamilyen foglalkozás közben. Valóban, az egész gyűjtemény 58 százalékban férfi, vagy főként férfi betegekről készült fotókat tartalmazott, míg csak 41 százalék nőkről készültek. A kórház évi jelentéséből pedig az derül ki, hogy ez félrevezető adat, mivel több nő volt az intézetben, mint férfi, valamint a nők sokkal aktívabban vettek részt az intézeti munkákban. Dowdall és Golden kiemeli, hogy a fényképészeti adatokat folyamatosan össze kell vetni a kutatási témáról adott egyéb, főként írott, adattal. A saját kutatási stratégiájuk remek példája ennek.

Dowdall és Golden az általuk „többrétegű analízisnek” nevezett módszert használja, mely során a fényképeket egyre részletesebb vizsgálatnak vetik alá, figyelemmel az analízis különböző lépcsőinek egymáshoz való kapcsolatára. Az első lépcső, amelyet „felmérésnek” neveznek, a képek történelmi kontextusban történő vizsgálatát jelenti, különös figyelemmel a vizuális és írott adatok közti esetleges eltérésekre. Ezen a szinten állapították meg, hogy a kórházat szándékosan úgy fényképezték, mintha vidéken lenne, holott, a város egy ipari környékén volt. Ez a tény, a félrevezető nemi összetétellel kiegészítve azt a célt szolgálhatta, hogy a kórház vezetése egy általánosan kedvezőbb képet nyújtson az intézményről.

Megjegyzik, hogy:

*Egy olyan kultúrában, ahol a férfiaktól várják el, hogy dolgozzanak, a fényképen valószínűleg a fényképész és a célközönség társadalmi elvárásait tükrözték. A paciensek munka közbeni bemutatása azt a látszatot kelti, hogy gyógyulófélben vannak és készek folytatni elvárt szerepüket.*

—(Dowdall and Golden, 1989:190)

A második lépcső - „nyomozás” - a gyűjtemény egészében fellelhető témák megtalálására koncentrál. Ha lehetséges, ennek előfeltétele az adatok kronologikus rendje. Ily módon az intézetben bekövetkezett nagyobb változásokra fény derülhet. Megfigyelhető, ahogy egy tágas és jól berendezett folyosó néhány évtized alatt öreg férfi paciensek lepusztult és túlsúlyos nappali helyiségévé válik. Más fényképek hasonló betekintést nyújtanak a személyzet élet- és munkakörülményeibe, pl. az „újramotiváló” órákba, melyek sejtetik, hogy a kórház személyzetének tudatos erőfeszítéseket kellett tennie a morál és a szakképzettség serkentésére” (ibid.: 194). Dowdall és Golden szerint ez segít megmagyarázni a kórház évi jelentései által említett gyors munkaerő-cserét.

Az analízis utolsó lépcsőfoka a „értelmezés”, mely egyes fényképek részletes vizsgálatát jelenti, „az intézményi lét nüanszeit és textúráját” megértendő. (ibid.: 197) E módszer feltárta az elmegyógyintézet szervezetének két aspektusát: a „kényszertevékenységet”-et és az „erőltetett semmittevést”-t. Számos kép azt mutatja be, hogy a betegek csak üldögelnek. Mégsem pihenő emberek benyomását keltik, hanem egy szakasz beteg bürokratikus elölírt semmittevést sejtetik. Más beállított képek a pacienseket kézműves vagy egyéb munka során mutatják be: gyöngyöt fűznek vagy kosarat fonnak. Néhány beteg ráhajol a munkaasztalokra, fizikailag ugyan jelen vannak, de nem dolgoznak aktívan. A fényképek önmagukban nem tudják megválaszolni a kérdést, hogy vajon ez a paciensek mentális vagy fizikai állapotának az eredménye, vagy az intézmény által előírt viselkedés, talán a kettő együtt. De ezen fényképek alapján a kutatók azt vonják le, hogy:

*Az intézményben az aktív és a passzív viselkedés nagyon szűk skálán mozog. Számos elmegyógyintézetéről készült szociológiai tanulmány hangsúlyozza a beteg és ápoló közötti interakció fontosságát. A jelen fényképek azt bizonyítják, hogy ezek az interakciók*

*epizodikusabbak és ritkábbak voltak, mint feltételezték. A szociológusok a társadalmi tevékenységek vizsgálata és magyarázása során túlértékelték az interakciók fontosságát, és szem elől tévesztették az intézményi ernyedtséget és egyéni letargiát, melyet a fényképek tükröznek.*

—(Dowdall and Golden, 1989: 205)

### Diszkrét vagy non-reaktív fényképek

A fényképek társadalomtudományi használatának utolsó általunk számba vett példája közel áll a dokumentáló használattól ám ahelyett, hogy egy történeti fényképanyaggal dolgozna, itt a kutatónak is van némi befolyása az elemzett anyag összegyűjtésére. Ez a harmadik technika az etnográfiai megközelítéstől is különbözik, mégpedig abban, hogy általában nem emberekről, hanem tárgyakról és helyekről készített fényképeket használ. A "tapintatos" technikák sokfélék lehetnek, melyekben az a közös, hogy nem követelik meg a kutatás alanya és a kutató közötti aktív együttműködést. A társadalomkutatók által végzett kutatások túlnyomó része, legyen az kvantitatív (felmérés, kérdőív) vagy kvalitatív (mélyinterjú, résztvevő megfigyelés, esettanulmány, élettörténet, stb.), sőt etnográfiai vagy társadalmi dokumentumfotózás, mind 'reaktív', vagyis reagálást vált ki. Ezt figyelte meg Schwartz és Jacob:

*A kutató belép a társadalmi élet valamely területére (eseménybe), és finoman szólva is, felborítja a helyzetet. A kutató részévé válik annak a társadalmi folyamatnak, amit vizsgál. A jelenléte és tevékenysége a maguk következményeivel és hatásaival befolyásolják a folyamatot.*

—(Schwartz and Jacobs, 1979: 75).

A non-reaktív kutatás lehetőségeinek a kiinduló állítása Webb, Campbell, Schwartz és Sechrest ([35] 1966) *Unobtrusive Measures: Nonreactive Research in the Social Sciences* [Diszkrét eljárások: non-reaktív kutatás a társadalomtudományokban] című művében található. Az előszóban a következő alcímet javasolják a könyvnek: „A bikaviador szakállá”- mely ahhoz a megfigyeléshez kapcsolódik, hogy a bikaviadal napján a torreádor szakállának a növeése észrevehetően felgyorsul. A szakáll hossza szolgálhat a torreádor mentális állapotának tükröként, habár „senki sem tudja, hogy a torreádor szakállá az idegesség miatt nő gyorsabban, vagy csak egyszerűen távolabb tartja a pengét remegő keze miatt”. (Webb et al., 1966:v). Webb és kollegái a reagálásmentes megközelítés három fajtáját különböztetik meg: fizikai nyomok, archív nyomok, és egyszerű megfigyelés. A diszkrét vizsgálat számos módját későbbi fejezetekben tárgyaljuk(...).

Schwartz és Jacobs a non-reaktív fényképészet sokkal informatívabb válfajáról szólnak. Ahogy már megfigyeltük, a fényképészet eddig tárgyalt részei reagálást feltételeznek oly módon, hogy hozzájuk tartozik a vizsgálati alanyok kooperációja. Schwartz és Jacobs kikerülik ezt a problémát azzal, hogy nem embereket, hanem embereknek készített táblákat fényképeznek le. A tanulmányuk témája: „a tiltás jelei”. Elsősorban olyan táblákat tanulmányoznak, melyek nyilvános helyen vannak, és olyan hétköznapi dolgokat szabályoznak, mint a parkolás, evés és ivás, dohányzás, az épületet látogatható emberek fajtái, játékok, üzlet, és „számos más társadalmi tranzakciót, melyet nehéz lenni felsorolni”. Az ilyen táblák, nyilvánvaló társadalmi célt szolgálnak:

*A táblák a non-reaktív intézkedések par excellence példái. Fajtajuk, az elterjedésük, az elhelyezésük, és az, hogy kire vonatkoznak értékes jelzése a csoport életének.*

—(Schwartz and Jacobs, 1979:90)

A táblák elterjedésének szerintük elméleti jelentősége is van. Durkheim koncepciójára utalnak, mely szerint a szolidaritás mechanikustól az organikus felé mozdul el, különösen a jogi intézmények működésében. A korábbi, mechanikus szerveződésű társadalmakat a korlátozó és gyakran elnyomó jogi szabályok jellemezték, míg az organikusakban a szolidaritás a differenciáláson, a morális függőség érzetén, és a kollektív korlátozás szerepének csökkenésén alapul. Schwartz és Jacob szerint azonban több ennek ellentmondó indikátor van. A fényképészeti esszéjük, mely a tiltás körülbelül 30 formájáról értekezik, csak egy példa erre. Hozzáteszik, hogy ironikus, hogy olyan sok tiltó táblát lehet fellelni a „Spock generáció” megengedő társadalmában. Ezt az ironiát felerősíti, hogy a táblákat a San Francisco Bay Area-ban találták, mely az USA egyik legliberálisabb része. Schwartz és Jacobs úgy véli, hogy az ilyen táblák elterjedése megmutatja,

*Hogy a tiltások száma nem csökken, hanem nő. Nemcsak a hatóságok alkottak meg és raktak ki tiltó táblákat, hanem maguk a lakosok is. Mi ezt a bizalomhiánynak tudjuk be a polgárok részéről, ami nem a morális fejlődést, hanem a morális leépülést támasztja alá.*

—(ibid.:91)

Sokkal többet lehet a táblákról, mint a vizuális információ forrásairól megtudni(...) Annak ellenére, hogy az Unobstructive Measures-ből 125,000 példányt adtak el 1979-ig, az ezen technikák iránti érdeklődés nem elterjedt a társadalomkutatásokban. Kellehear felhoz néhány okot magyarázatul: Ezek közül az egyik az etikai kérdések iránti lovasias attitűd, mely bizonyos kutatási technikákkal, pl. a kísérleti manipulálással együtt jár. Kellehear szerint az, hogy a kísérleti alanyok nem tudnak arról, hogy figyelik őket, „a hitelesség szempontjából lehet, hogy diszkrét, nem beavatkozó megoldás, ám mégis beavatkozás, mivel a kutató munkája során betolakodik és megzavarja az alanyt.” (ibid.:4) A kísérleti manipulációt kihasználó technikák, például a bolti lopás megjátszása azért, hogy a vevők reakcióit vizsgálják, „társadalmilag és etikailag is tokolódóak.” Talán a társadalmi tokolódás kérdésének felismerése vezette a könyv íróit a cím megváltoztatására 1981-ben. A későbbi kiadásban a „feltűnésmentes technikák” címet elhagyták és helyette a „non-reaktív technikák” címet vették fel.

A címben történő változás ellenére, Kellehear szerint könyv több aspektusa is „idejétmúlt”. Új technológiai fejlesztéseket sorol fel, csakúgy, mint új teoretikus mozgalmakat, mint például a poszt-strukturalizmust, melyek a kutatási folyamatra hatással voltak. Emellett, a kultúrakutatás felemelkedése és hasonló textuális módszerek teljesen más megvilágításba helyezik a média, dokumentumok és még az archív tárgyak elemzését is. Tv, mozi, pop zene, csakúgy, mint a nyomtatott média már sokkal inkább saját speciális tudományos keretén belül vizsgálódó, mint nem-reaktív mérések vagy tanulmányok keretében. Ennek ellenére az anyagi kultúra vizsgálatakor a diszkrét eljárásokat előnybe helyezhetik a vizuális kutatók (...). A fejezet hátralévő részében a vizuális információgyűjtés más ágait is megvizsgáljuk, csak a fő témákra és fejleményekre koncentrálna.

### Régebbi képek elemzése

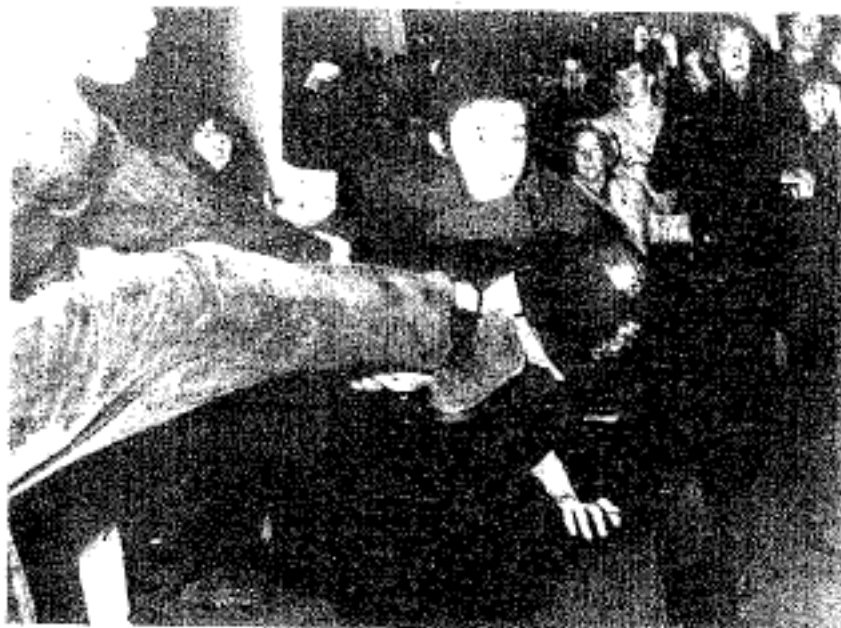
Eddig az elsősorban Észak-Amerikában alkalmazott fényképezési kutatási formákat mutattuk be. Az európai országokban azonban a fényképek vizuális adatként való használata nem vonja maga után az első kézből, a kutató által gyűjtött mintákat, inkább a már meglévő képek elemzését. A nagy hagyományú európai strukturalizmus és szemiotika számára a fényképek szövegszerűek elemzés és interpretáció tekintetében. Roland Barthesnak a fénykép jelként való értelmezése a fő példa erre, de a szélesebb értelemben vett foucault-i nézőpontból is született néhány szintén fontos munka a fényképezésről, elsősorban arról az összefüggésről, mely bizonyos intézmények, mint például a rendőrség, jóléti és társadalmi szervek, kórházak és oktatási intézmények, által készített fotók és a társadalom megfigyelése és ellenőrzése között fennáll. ([26] McHoul, 1991, [33] Tagg, 1988).

Barthes és a többi szemiotikai hagyományban dolgozó tudós számára, a fénykép értelmezése és a kulturális reprezentációk rendszerében való elhelyezése a cél. Barthesnél azonban a fényképek vizuális adatokkénti használata némileg paradox, mivel a fényképek elemzésekor rá volt kényszerítve, hogy nem vizuális eszközöket használjon megértésükhöz. Híres, „A kép retorikája” ([2] 1997b) című esszéjében úgy véli, hogy a képek jelentése mindig kapcsolódik a vonatkozó verbális szöveghez és függ attól. Minden képet „több jelentésű”-nek fog fel, „olyan jelölőknek, melyek a jelöltek 'lebegő láncolatát' hívják életre.”. Barthes szerint „minden társadalomban vannak különböző technikák, melyek a jelöltek lebegő láncolatát megkötik, hogy elkerüljék a bizonytalan jelek terrorját; a nyelvi üzenet ezen technikák egyike.” ([2] 1977b:39). Ezzel a lépéssel Barthes megerősítette Walter Benjamin néhány évvel azelőtti gondolatát. Benjamin ([7] 1985:256) szerint a fénykép jelentése, a médium realitása ellenére, „csak hozzávetőleges” lehet. Úgy véli, hogy a fényképész, különösen a progresszív fényképész kötelessége valamiféle „záradékot” adni: „Vajon nem a képaláírás a legfontosabb része a fényképnek?” (...).

Stuart Hall ([19] 1973) jelentős érvet fejtette ki arról, hogy a fényképeket a mögöttük lévő kulturális erők indikátoraiként kell vizsgálni. Roland Barthes munkájára támaszkodva Hall azt állítja, hogy a fényképeket konnotációk és denotációk tekintetében kell dekódolni. A denotáció „precíz, szó szerinti, és egyértelmű”, míg a konnotáció „nyitottabb”. Hall szerint a gesztusokat és mimikát meghatározó „kifejezési kódoknak” nagy szerepe lehet a konnotációkban. Különböző napilapokban azonos napon megjelent fotók összehasonítása alapján kimutatta, hogy egy leköszönő politikus mellképe, melynek denotációja a politikus, hogyan nyerhet „mérgező”, „dacos”, „tragikus” vagy „rezignált” konnotációt a kifejező kódoknak megfelelően. Hall szerint az, hogy melyik konnotációt találjuk érvényesnek, gyakorlati ismereteinkre támaszkodunk, és így jutunk a kép expresszív jelentésének olvasatához. Ez tartalmazhat információt a társadalmunkról, a szimbólumokról és kódokról, melyek meghatározzák az arckifejezést, a testtartást. Hall szerint a sajtófotók esetében az expresszív kódok és konnotációk gyakran összekapcsolódnak, hogy ideológiai értéket adjanak a fotográfiai jelnek azáltal, hogy a hírértékű eseményeket a „morális-politikai diskurzusba ágyazzák.”

Hall ezt az állítást egy rendőrt megrúgó tüntetőt ábrázoló fényképpel támasztja alá. Hall szerint a kép jelentése „egy férfi megrúg egy rendőrt”, úgy értelmezhető ideológiailag, hogy a „háborúellenes tüntetők erőszakos emberek,

akik veszélyeztetik az államot és jogtalanul rátámadnak a rendőrökre”. Hall számára a sajtófotó kivételes ereje abban a képességében rejlik, hogy elhomályosítja saját ideológia dimenzióit „a való világ egyértelmű vizuális leképezése” szerepben. A fotós vagy a szerkesztő válogatási és beállítási döntéseit gyakran nem veszik figyelembe (az újság például rakhatott volna be egy képet egy demonstrálót verő rendőrrel is), és így úgy tekintünk a fényképekre, mint annak dokumentumára, ami valóban történt, más értelmezési lehetőségeket nem számba véve.



THE KICK-UP  
Photo. Ref. No. 100.2.1

FIGURE 2.2 Newspaper photograph of a policeman being kicked from Stuart Hall. The determinations of news photographs in S. Cohen and J. Young (eds) (1973) *The Manufacture of News: deviance, social problems and the mass media*. London: Constable. Photo: Keystone Agency

Hall 70-es évekbeli brit sajtófotókról írott tanulmányából azt a következtetés vont le, hogy mögöttük az autoriter kapitalizmus rejtett erőit lehet felfedezni. Hall szerint a média kulcsszerepet játszott a kemény rendőri fellépések támogatottságában. Ez az ideológia van amögött, hogy a társadalmi problémákat, pl. az utcai lopásokat, a kisebbségekre kenték. Következésképpen, a kapitalizmus, mint rendszer okozta egyenlőtlenségeket a nyilvánosság elől elhallgatták. Érdemes emlékezni arra is, hogy a sajtót a jobboldal sokszor támadja, mint a liberálisok bástyáját. Például Amerikában a sajtót azzal vádolták, hogy a republikánus Nixont üldözte, miközben a megvádolt Clintont indokolatlanul támogatta. Valószínű, hogy a sajtófotók által képviselt ideológiai értékek térben és időben változnak, valamint az olvasóközönség, a tulajdonos és a szerkesztők szerint is.

A fényképek ideologikus erejének megértése terén a legtöbbet az sajtófotók és híradók neo-Gramscianus dekódolása tett. A fényképek mélyebb tartalmai tekintetében nem szabad csak a hírek közegét figyelembe venni. Az sem feltétlenül biztos, hogy minden tartalom kritikai. Az alternatív megközelítés egyik legjobb példája Peter Hamilton ([17] 1997) munkája a francia humanista fényképészetről a második világháborútól az 50-es évek végéig. Ez a civil élet fényképészete olyan nagy nevekkel, mint Robert Doisneau, Willy Ronis és Henri Cartier-Bresson. Hamilton szerint ezeknek a fényképeknek a „domináns reprezentációs paradigmája” a „franciaság” megörökítése. Habár a képeket „dokumentáló” címszóval társították és olyan magazinokban jelentek meg, mint a *Paris Match* és *Life*, a képek kiválasztását a szinte végtelen számú lehetséges kép közül elkerülhetetlenül befolyásolták szubjektív és kulturális elemek. Hamilton szerint a francia humanisták által készített képek a közösségiséget, boldogságot, és szolidaritást ábrázolják. Az mindennapok életét mutatják az utca, a kávéházak, a gyerekek, a szerelmesek, az otthonok képen keresztül. Ezeket Doisneau híres képével lehet illusztrálni, mely egy párt ábrázol, amint a Városháza előtt csókolóznak. Hamilton megjegyzi, hogy a pár tagjait „átlagemberekként” ábrázolják és a fénykép is egy „átlagos” kávézóból készült. A kép többi figurája is a *classe populaire* tagja és hétköznapi dolgokat csinálnak. A kép az univerzális emberi szerelem érzéseit közvetíti és úgy állítja be, mint a hétköznapi élet részét. Az összhatás miatt az emberek a képre együttérzően tekintenek és közösséget éreznek a képen szereplő egyénnel, és átérzik az emberi szolidaritás örömét.

## 2.4 Feladat: Sajtófotó

Keress az általad olvasott újságokban munkaügyi vitához vagy civil demonstrációhoz kapcsolódó képeket. „Dekódold” őket elsődleges (denotáció) és másodlagos (konnotáció) jelentés szempontjából. Milyen ideológiákat és értékeket rejtene a képek? Most nézd meg a képek alatti magyarázó mondatot, vagy a szerkesztői részt. Vajon utalnak-e ezek arra, amire a képek alapján gondoltál?

Megjegyzés: tanulságos lehet összehasonlítani két különböző politikai beállítottságú lap fényképeit. Pl. (Socialist Worker és The Times, vagy Népszabadság és Magyar Nemzet). Ily módon az ideológiai természetű fényképeszeti beállításokra könnyen fény derülhet.

Hamilton értelmezése a paradigmáról majdnem durkheimi. Úgy tekint a francia humanistákra, mint akik a francia nemzeti érzés megrendülésére reagálnak. A második világháborúban a német megszállás és francia kollaborálás veszélyeztette és foltot ejtett a francia nemzeti érzésen. A humanista fényképezészet integráló erőként szolgált azért, hogy vonzónak állította be a franciaságot. A hétköznapi emberek közötti szolidaritásra és az emberi összetartásra fókuszált. Tehát Hamilton műve azt sugallja, hogy egy-egy fotóműfajt egyben kell megvizsgálni és meg kell próbálni felismerni a kulcstémákat benne. Ezeket azután kapcsolni lehet egyrészt az egyes képek dekódolásához, és másrészt a mögöttük lévő társadalmi folyamatokhoz és értékekhez. Habár ezek lehetnek „politikai” beállítottságúak, ám egyben kevésbé vitatható kulturális igényeket is megfogalmazhatnak, mint az azonosság vagy a jó társadalom keresése. (...)



FIGURE 2.3 Photograph by Robert Doisneau: 'Kiss outside the town hall, 1950'. Copyright Robert Doisneau/Network/Raplo.

## A vizualizáció gyakorlatainak elemzése

A képi információval foglalkozó kutatók nem csak fényképeznek és már meglévő képeket elemeznek, hanem a vizuális ábrázolással vagy reprezentációval is foglalkoznak, különös figyelemmel a természettudományos kommunikációra. A vizuális adatelemzés ezen harmadik módja teljesen figyelmen kívül maradt az észak-amerikai „vizuális társadalomtudományi” irodalomban, bár az elmúlt 10 évben két tanulmányt is publikáltak már (az Egyesült Királyságban) a vizuális adatok helyéről a szociológiában. Például a Fyfe és Law szerkesztette ([11] 1988) *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations* [A képi megjelenítés ereje: vizuális ábrázolás és társadalmi kapcsolatok] c. mű tíz fejezetéből nyolcat a képi ábrázolásnak szentel, és Elizabeth Chaplin ([8] 1994) is foglalkozik ezzel a témával a *Sociology és Visual Representation* című könyvében. Mégis ez egy speciális területe a szociológia amúgy is marginális szeletének, és nagyon egyéni tanulmányok kerültek ki innen mint kutatási területről. Chaplin szerint

*Bármely természettudományos ábrázolás szociológiai elemzéséből történő általánosítás nehézségek tömkelegével áll szemben.... A természettudósok számos módon képviselik a természetet, és az ábrázolás csak egy ezek közül. Ezért nem beszélhetünk „a természettudományos ábrázolások szociológiájáról”, és nem vonhatunk le határozott következtetéseket a természettudományi ábrázolások szociológiai vizsgálatainak összehasonlításából.*

—(Chaplin, 1994: 183-4)

A vizualizáció ezen formáival nagy részben etnometodológiai beállítottságú tudósok foglalkoztak eddig, és „erős program” néven hivatkoznak rá a tudománysszociológiában. Habár számos különböző elemből áll ez a program, mégis lehetséges néhány közös vonást felfedezni ezekben a tanulmányokban. Talán a legalapvetőbb az, hogy szerintük lehet találni szociológiai magyarázatot a természettudományos ismeretre és hiedelmekre, bármilyen precízek legyenek is ezek a tudományos elképzelések. Az erős program hívei szerint a természettudományok elvont és napi használatban lévő eredményei összetett társadalmi folyamatok következménye. Ezért a természettudományt, mint szervezett tevékenységet az érdekek harca, a rivalizálás és a feltalált dolgok tulajdonjogának elismerése határozza meg, és ezek mindegyikét lehet szociológiailag vizsgálni. Profánabb, de hasonlóan lényeges formába öntve, a természettudományos tudás „technikai tartalma” nem más mint „ajánlás [magyarázat]”, mely több, mint a természet egyszerű leképezése. Lynch és Woolgar a Representation in Scientific Practice [Ábrázolás a tudományos gyakorlatban] bevezetőjében erről így vélekedik:

*Nyilvánvalóan, amit a természettudósok összeraknak, kezükbe vesznek, megmérnek, megmutatják egymásnak, és amin vitatkoznak közösségeikben, azok nem „természetes tárgyak”, melyek függetlenek a kulturális folyamatoktól és írott formáktól. Inkább kivonatok, „szövetkultúrák”, maradványok grafikus lenyomatai, elrendezett, megformált és megszürt minták, pontosan összerendezett fényképes nyomok, grafikonos megörökítések és szóbeli leírások.*

—(Lynch and Woolgar 1990:5)

A természettudományok vizualizációja körében folytatott tanulmányok nagy részben a fizikai és élettudományokkal foglalkoztak, mint a csillagászat, biokémia és molekuláris biológia. Habár egy összetett téma leegyszerűsítése ezt kijelenteni, de az ilyen irányú tanulmányoknak az az alapja, hogy a mindennapi természettudományi kutatások tárgyai elméleti levezetések eredményei, és nem empirikusan adott dolgok. Ezért fókuszukban az áll, hogy ezek a „láthatatlan” tárgyak, hogyan válhatnak a természettudományos kommunikáció számára „láthatóvá”. A tudományos gyakorlat kezdeti, de máig ható, etnometodológiai vizsgálatai kevésbé koncentráltak a vizuális megjelenítésre, inkább a mindennapi laboratóriumi diskurzus vizsgálatára helyezték a hangsúlyt, melynek célja a természettudományos felfedezés. Például Garfinkel, Lynch és Livingstone ([12] 1981) tanulmánya egy, az arizonai Steward Csillagvizsgálóban történt optikai pulzár (csillagfajta) felfedezéséről nagyrészt annak köszönhető, hogy a vizsgált tudósok közötti kommunikációt magnószalagra vették. Garfinkelék arra voltak kíváncsiak, hogy a tudósok pontosan *hogyan* érték el azt, hogy a tárgyat, ami megjelent az oszcilloszkópjukon optikai pulzárnak lássák.

Vigyázat: habár ez egy fontos és úttörő tanulmány a természettudományos vizualizációról, olyan stílusban írták, mely bizonyos etnometodológiai ágak jellegzetességévé vált. Garfinkel és társai az tűzték ki célul, hogy valóságúen leképezzék - mintegy „élőben” - a felismerés folyamatát, éppen ezért létrehozták az analitikus nyelv egy különleges fajtáját, melyet nem könnyű megérteni. A csillagászok legnagyobb nehézsége az volt, hogy nem volt korábbi „vizuális” tapasztalatuk arról, hogy mi az a pulzár. Garfinkelék ezért a csillagászokat a bricoleur-ökhöz hasonlítja, akik bármilyen eszközt képesek felhasználni céljaik elérése érdekében. Ezenkívül használják a „fazekas tárgya” képszerű metaforát. Ugyanúgy, ahogy a fazekas a megmunkálatlan anyagokból felismerhető tárgyakat készít, a pulzár is alakot ölt a képernyőn a munkafolyamat során, egy bizonytalan pontból egyre meghatározottabb dologgá válva ([12] Garfinkel et al. 1981:137). Garfinkelék ezért úgy vélik, hogy az optikai úton felfedezett pulzárt kulturális, és nem fizikai vagy természeti tárgyként kell kezelni abban az értelemben, hogy létezését nem lehet elválasztani a tudósok által a felfedezés éjszakáján végzett csillagászati tevékenységektől.

Egy sokkal közérthetőbb tanulmányban Lynch és Edgerton ([24] 1988) közlésezi egy több évvel későbbi kutatás eredményeit, mely a tudósoknak a képi ábrázolásokra vonatkozó döntéseit befolyásoló tényezőket vizsgálta. Különösen azt vizsgálták egy esettanulmány segítségével, hogy az „esztétikai” megfontolások közrejátszanak-e a kortárs természettudományi munkákban, egy olyan gyorsan fejlődő tudományágban mint a csillagászat, melyben a digitális és képfeldolgozó technikák vették át a főszerepet a pulzárok felfedezése óta. A csillagászokkal készített interjúk, valamint a képfeldolgozó laborban tett megfigyelések alapján arra a következtetésekre jutottak, hogy

a csillagászok nagyon is tisztában vannak azon esztétikai tényezőkkel, melyek a kutatásaik támogatottságát, népszerűsítését szolgálják. Viszont a csillagászok kifejtették, hogy nagy a különbség az általuk „csinos képeknek” nevezett fényképek között, melyeket a közvélemény számára gyártanak, és az igazi természettudományos fényképek között. Lynch és Edgerdton szerint annak ellenére, hogy a természettudósok tagadják az esztétika meghatározó voltát munkálataikban, egy régebbi esztétikai álláspontot fogadnak el, mely szerint „a természet tökéletesíthető a hasonló dolgok megalkotásán keresztül”. Ebben a tekintetben szerintük az esztétika:

*Nem a szépség vagy kifejezés területe, amelynek semmi köze az ábrázoló realizmushoz. Sőt, itt magának a valóságnak a szövetét jelenti: a látható összetartozások létrehozását, a különbségek szétválasztása, az önmagukban egész egységek megerősítését és az evidens kapcsolatok létrehozását. Ezek a megfigyelhető viszonyok a Gestalt szövetek kidolgozásán keresztül érvényesülnek, ahol a egymással összefüggő elemeket bármilyen konfigurációban a képfeldolgozó gépezet és szoftver manipulálja. Az értelmezésnek ezt a gyakorlati folyamatát a természettudományos gyakorlat világában művészetnek is felfoghatjuk.*

—(Lynch and Edgerton, 1988, 212)

A közelmúltban a természettudományos reprezentáció „Foucault”-i fordulatot vett, abban az értelemben, hogy a természettudományos tevékenységek megjelenítésének a politikai vetületeit is megpróbálták azonosítani. Például Law és Whittaker ([23] 1988) megvizsgálták az „ábrázolás technológiáit”, melyeket a savas esőt tanulmányozó természettudósok használnak a jelenség hétköznapi emberek számára történő magyarázatára. A tanulmányban a svéd Mezőgazdasági Minisztérium által 1992-ben kiadott Savasodás ma és holnap [Acidification Today and Tomorrow] jelentést vizsgálták, és számos vizualizációs technikát fedeznek fel benne, melyek összességükben a jelenség „egyszerűsítését, diszkriminációját, és integrációját” szolgálják. Az érintetlen vidékekről készült idealizált fényképek, melyek vízeséseket, tavakat, és hófedte csúcsokat ábrázolnak, a természet túlságosan leegyszerűsített képét közvetítik, mely elkülönül a szöveg „profanitásától, és a emberi szennyezésre vonatkozó üzenetektől”. ([23] Law és Whittaker, 1988, 173). Másodsorban, több „fél-naturalista ábra” is szerepel a tanulmányban, amelyek a természet elsavasodásának hétköznapi elemzését szolgálják, de ezzel egy leegyszerűsített és diszkrimináló képet is nyújtanak róla, mivel néhány elemét a valóságosnál jobban is felnagyítják. Végül, számos grafikon és táblázat van a jelentésben. Az egyik az édesvíz pH-értéke és a tápláléklánc alját képező planktonok kapcsolatát mutatja be. Ezen elemek grafikus megjelenítése térben és időben ugyan leegyszerűsített, de pontosan meghatározott. Röviden, a leegyszerűsítés, diszkrimináció és integráció eszközeivel élve a természet elsavasodása követhetőnek és irányíthatónak tűnik. De ennek az az ára, hogy a megjelenítés „nagyon nem hasonlít arra, amit ábrázol”. Law és Whittaker végül úgy véli, hogy ezek a technikák eleve politikai töltetűek, mivel „a néma dolgok nevében beszélnek”. ([23] 1988:180).

Általánosan érvényes, hogy elmozdulás figyelhető meg a képi ábrázolás gyakorlataival foglalkozó tanulmányokban a laboratóriumi körülmények között előállított tudományos produktumokra koncentráló etnográfiai érdeklődéstől a természettudományos kommunikáció kultúrakutatás ihlette dekonstrukciója felé. Law és Whittaker félúton van e két megközelítés között. Mostanában a kultúrakutatás szemlélete vált dominánssá a természettudományos ábrázolások vizsgálatában, az ideológiai és nemi előítéletek feltárásának igényével. Ennek egy jó példája Petersen ([27] 1998) vizsgálata a nemi különbségekről Gray Anatómiájában. Peterson szerint az elmúlt 140 év legbefolyásosabb orvosi szövege a férfi testet állítja be természetesként, szembe helyezve vele a női testet, melyet alulfejlettnak és gyengének mond. Tehát a természettudományos diagramok és ábrák ugyanazt a patriarchális feltevéseket és kulturális kódokat alkalmazzák, mint a tágabb társadalom. Az ironia ott rejlik, hogy habár a társadalom változófelben van, az anatómia tudománya a nemi egyenlőtlenségek tekintetében nem változott.

### **Természetes interakciók vizsgálata videofelvételekkel**

A vizuális adatok utolsó felhasználási lehetősége a természetesen zajló interakciók videofelvétele. Elemzésünkben kizárjuk a dokumentumfilmeket, melyek szerintünk ugyanúgy korlátozottak elemzési szempontból, mint a dokumentumfényképészet. Ahogy már korábban is megjegyeztük, a mozgókép használatát mindig is a vizuális társadalomtudományok körébe sorolták, ám sosem volt egyenértékű az állóképpel. Ennek az egyik oka technológiai eredetű. Habár a mozgókép hagyománya a proxémiaig, vagyis az emberek kulturális térhasználatának tanulmányozásáig, és a kinezikáig, vagyis a testbeszéd és a gesztusok vizsgálatáig nyúlik vissza, ez a technológia csupán nemrég vált felhasználóbaráttá és elérhetővé a társadalomkutatók számára. E mellett a kutatók általában nem rendelkeztek a megfelelő mozgókép-elemző készséggel és videós adatok kiadható formába hozásának lehetőségével. A legnagyobb áttörés ezen a területen a társalgás vizsgálatában jött létre, ahol a kutatók kifinomult

elemzési módszertant dolgoztak ki, valamint ugyanilyen fontos az lejegyzési rendszer kidolgozása, mely lehetővé tette az interakció részleteiben való ismételt tanulmányozást. A videofelvételek használata napjainkban is a párbeszéd-elemzők körében a legelterjedtebb, és a nyelvészeti dimenzió természetes kiegészítőjévé vált körükben. A korábbi hétköznapi párbeszédrel foglalkozó nyelvészeti munka helyett, azonban most inkább a munkakörnyezetet veszik fel és elemzik, különösen azokat, melyekben a számítógépes kommunikáció döntő fontosságú, mint például a rendőrségi, a légi irányítási, és a földalatti vasúti kommunikációban. (pl: [20] Heath and Luff, 1997). (...).

Ebben a fejezetben megkíséreltük megmutatni a diákoknak, hogy mennyi minden fut a vizuális kutatás címszó alatt. Elsősorban a fénykép-alapú vizuális kutatásra koncentráltunk. Bizonyos aspektusok iránti elismerésünk mellett azonban két megállapítást kell, hogy tegyünk ennél a pontnál. Először is a fényképek használata antropológusok, szociológusok és etnográfusok által egy teoretikusan nem ösztönző, szigetszerű tudományterületet hoztak létre. A képi kutatásnak nem sikerült a társadalomelméletek szélesebb köréhez csatlakozni. A fotókat általában csak illusztráció formájában vagy dokumentáló jelleggel használják. Néha nehéz észrevenni a különbséget a tudományos fényképek és a vasárnapi újságmelléklet képes riportjai között. Lehet-e véletlen, hogy a legmegbecsültebb alkotói ennek a tudománynak (Bateson és Mead, Goffman, Hall, stb.) egyike sem hívta magát vizuális kutatónak? Szerintünk nem Éppen azért, mert ezek a kutatók más területekről tévedtek a vizuális elemzés világába, tudtak pontos elméleti irányvonalat kijelölni. Éppen ez, a más tudományterületekbe való beágyazottságuk ad tekintélyt és gondolati súlyt a vizuális munkájuknak.

A második megállapításunk az, hogy a vizuális kutatás minden formáját általában a képek elemzéséhez kötik. Ahogy már korábban is említettük könyvünkben, a megfigyelhetőség, a tér és a vizuális anyagok világa általában termékeny területeket biztosítanak a vizuális információgyűjtés számára. Könyvünk két célja az, hogy ezt a két fogyatékoságot tárgyaljuk. A képtől általában, és különösen a fényképtől eltávolodva, úgy véljük, hogy a vizuális kutatás erőteljes és elméletileg irányított dimenziójává válhat a társadalmi és kulturális vizsgálódásnak.

## Irodalom

- [1] BALL, M.S.. SMITH, G.W.. *Analyzing Visual data, Qualitative Research methods Series*. 1992. Sage. No 34. London.
- [2] BARTHES, R.. 'Rhetoric of the Image', in R. BARTHES, *Images, Mosaic Text..* 1977b. Fontana.. London.
- [3] BARTHES, R.. *Camera Lucida: Reflections on Photography..* 1981. Hill and Wang. New York.
- [4] BATESON, G.. MEAD, M.. *Balinese Character: a Photographic Analysis. New York Academy of Sciences..* 1942.
- [5] BECKER, H.S.. 'Photography and sociology', *Studies in the Anthropology of Visual Communication*. 1974. No 1:3-26..
- [6] BECKER, H.S.. 'Preface', in J. WAGNER (ed.) *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences..* 1979. Sage.. Beverly Hills.
- [7] BENJAMIN, W.. 'A small history of photography', in W. BENJAMIN, 'One Way Street and Other Writings'.. 1985 [1931]. Verso.. London.
- [8] CHAPLIN, E. *Sociology and Visual Representation..* 1994. Routledge.. London.
- [9] CLANCY, S.. Dollinger, S.J.. 'Photographic depictions of the self: gender and age differences in social connectedness', *Sex Roles*. 1993. 29(7/8):477-508..
- [10] DOWDALL, G.. GOLDEN, J.. 'Photographs as data: an analysis of images from mental hospital', *Qualitative Sociology*. 1989. 12(2):183-213..
- [11] FYFE, G.. LAW, J.. *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations, Sociological Review Monograph No. 35..* 1988. Routledge.. London.
- [12] GARFINKEL, H.. LYNCH, M.. LIVINGSTON, E.. 'The work of a discovering science construed with material from the optically discovered pulsar', *Philosophy of Social Sciences*. 1981. 11:131-58..



- 
- [13] GOFFMAN, E.. *Frame Analysis: an Essay on the Organization of Experiences*.. 1974. Penguin. Harmondsworth.
- [14] GOFFMAN, E.. *Gender Advertisements*.. 1979. Macmillan. London and Basingstoke.
- [15] HALL, S.. 'The determination of news photographs', in S. COHEN and J. YOUNG (eds), *The Manufacture of News: Deviance, Social Problems and the Mass Media*.. 1973. Constable. London.
- [16] HALL, S.. 'Reconstruction work: images of post-war black settlement', in J. SPENCE and P. HOLLAND (eds) *The meanings of Domestic Photography*.. 1991. Virago.. London.
- [17] HAMILTON, P.. 'Representing the social: France and Frenchness in post-war humanist photography' in S. HALL (ed.) *Representation: Cultural Representation and Signifying Practice*.. 1997. Sage.. London.
- [18] HARPER, D.. 'Life on the road', in J. WAGNER (ed.), *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*.. 1987. Pp. 25-42.. Sage.. Beverly Hills.
- [19] HARPER, D.. 'Visual sociology: expanding sociological vision', *The American Sociologist*. 1988. Spring: 54-70..
- [20] HEATH, C.. LUFF, P.. 'Convergent activities: collaborative work and multimedia technology in London underground line control rooms', in D. MIDDLETON and Y. ENGESTROM (eds), *Cognition and Communication at Work: Distributed Cognition in the Workplace*.. 1997. Cambridge University Press..
- [21] HENRY, L.. 'A short history of visual sociology', *Current Sociology*. 1986. 34(3):1-4..
- [22] KELLEHEAR, A.. *The Unobtrusive Researcher: A Guide to Methods*.. 1993. Allen & Unwin.. St Leonards.
- [23] LAW, J.. WHITTAKER, J.. 'On the art of representation: notes on the politics of visualization', in G. FYFE and J. LAW (eds), *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations, Sociological Review Monograph 35*.. 1988. Routledge.. London.
- [24] LYNCH, M.. EDGERTON, S.. 'Aesthetics and digital image processing: representational craft in contemporary astronomy', in G. FYFE and J. LAW (eds), *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations, Sociological Review Monograph 35*.. 1988. Routledge.. London.
- [25] LYNCH, M.. WOOLGAR, S.. *Representation in Scientific Practice*. Cambridge. 1990. MIT Press.. MA.
- [26] MCHOUL, A.. 'Taking the children: some reflections at a distance on the camera and Dr. Bernado', *Continuum*. 1991. 5(1):33-50..
- [27] PETERSON, A.. 'Sexing the body: representations of sex differences in Gray's Anatomy, 1858 to the present', *Body & Society*. 1998. 4(1):1-16..
- [28] SCHWARTZ, D.. 'Visual ethnography: using photography in qualitative research', *Qualitative Sociology*. 1989. 12(2):119-54..
- [29] SCHWARTZ, H.. JACOBS, J.. *Qualitative Sociology: a Method to the Madness*.. 1979. Free Press.. New York.
- [30] SCOTT, J.. *A Matter of Record: Documentary Sources in Social research*.. 1991. Polity.. Cambridge.
- [31] SHANAS, E.. 'The AJS through Fifty Years', *American Journal of Sociology*. 1945. 50:522-33..
- [32] STASZ, C.. 'The early history of visual sociology', in J. WAGNER (ed.), *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. 1979. pp. 119-36.. Sage.. Beverly Hills.
- [33] TAGG, J.. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*.. 1988. Macmillan. London.
- [34] WAGNER, J.. *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*.. 1979. Sage.. Beverly Hills.
- [35] WEBB, E.J.. CAMPBELL, D.T.. SCHWARTZ, R.D.. SECHREST, L.. *Unobtrusive Measures: Nonreactive Research in the Social Sciences*.. 1966. Rand McNally.. Chicago.

- [36] WORTH, S., ADAIR, J.. *Through Navajo Eyes: an Exploration in Film Communication and Anthropology*. 1972. Indiana University Press.. Bloomington.
- [37] ZILLER, R.C.. *Photographing the Self: Methods for Observing Personal Orientations*. 1990. Sage.. Newbury Park.
- [38] ZILLER, R.C., RORER, B.A.. 'Shyness-environment interaction: a view from the shy side through auto-photography', *Journal of Personality*. 1985. 53:629-39..

# Órla Cronin: Pszichológia és fotóelmélet<sup>1</sup>

## Absztrakt

E fejezet célja az, hogy kritikai áttekintést nyújtson a családi fényképek jelentésével és pszichológiai jelentőségével foglalkozó elméleti és terápiás irodalomról. Kiértékelünk egy sor feltevést, amelyek a fényképek kutatásbeli és klinikai körülmények közötti használatáról szólnak. Ezek a feltevések a következők:

1. kétféle fénykép létezik: amelyik információt tartalmaz, és amelyik valamilyen érzelmi reakciót vált ki;
2. egy fénykép lényege, ami megkülönbözteti más ábrázolási módoktól, az időhöz való viszonya;
3. a fényképek használata az átlagemberek körében általában „realista” vagy „szimbolista” felfogás alapján történik;
4. a fénykép jelentése a hozzá csatolt narrációból adódik;
5. a családi fényképek vagy a családi dinamikáról „mondhatnak” valamit, vagy a család egységének és összetartásának benyomását kelthetik;
6. a családi fényképeket személyes történetek megalkotására használjuk.

Leírjuk az ezen feltevéseket körülvevő érveket és az azokat megvilágító empirikus adatokat, valamint bemutatunk néhány javaslatot, amelyek a fényképek jelentésének társadalmilag konstruált természetét hangsúlyozzák.

## Bevezetés

Feltalálása óta a fényképezőgép sok használati fázison ment át; a művészi és kulturális elit eszköze volt és még ma is az; sok gyakorlati haszna volt és van ma is a művészetben és a tudományban. De talán a leglényegesebb fejlődés az átlagember szempontjából a fényképezőgép-birtoklás „demokratizálódása”. A fényképészet útját a tudomány, technológia és művészet területéről az olyan szokássá és hobbivá válásig, amelyben az amatőr fényképész elmerülhet, a legtömörebben talán a Kodak 1930-as években alkotott reklámszignálja foglalja össze: „*Őn csak megnyomja a gombot, a többi a mi dolgunk.*”

A fényképészet ilyen mértékű elérhetősége sosem volt nyilvánvalóbb, mint az 1990-es években. Az 1992-3-as Wolfman Jelentés (egy nagyarányú piackutató felmérés, amit időről időre elvégeznek a fényképipar nevében) szerint 1993-ban az Egyesült Államokban 17,2 milliárd fényképet készítettek, míg 1977-ben ugyanitt 8,9 milliárdot, 1967-ben pedig 3,9 milliárdot. Ugyanezen forrás szerint, miközben a képzettebb amatőröket és szakembereket megcélzó piac hanyatlik, az amatőr „azonnali” fényképezés még mindig növekvő terület. Az Egyesült Királyságban az 1990-es „Kodacolor Gold” Felmérés szerint a háztartások 80%-a rendelkezett fényképezőgéppel.

Kisebb társadalomtudományi kutatások a fényképezőgép-birtoklással kapcsolatban rengeteg információval járultak hozzá a pszichológiai és szociológiai kutatásokhoz. Például Bourdieu ([13] 1965) a fényképipari jelentések alapján megállapította, hogy 1965-ben 8 135 000 működő fényképezőgép volt Franciaországban, legalább minden második háztartásban volt fényképezőgép és 845 000 gépet adtak el évente. Következésképpen az is kitűnt,

<sup>1</sup>Orla Cronin: Psychology and Photographic Theory, in: J. Prosser (Ed.) Image-based research. A sourcebook for qualitative researchers. London : Falmer Press, pp. 69-84. Fordította Antal Zsófia, ellenőrizte Pokoly Judit

hogy a videokamera megjelenése ellenére a fényképek még mindig rendkívül gyakoriak és népszerűek a nyugati otthonokban.

E túlsúly ellenére, néhány kivételtől eltekintve (pl. [15] Chalfen, 1987), a családi fényképek jelentésével és funkciójával feltűnően kevés elmélet foglalkozik és még kevesebb kutatás történt rájuk vonatkozóan a társadalomtudományokban, főként a pszichológiában. Talán ez is tükrözi az anyagi kultúra pszichológiai vetületeinek általános elhanyagoltságát ([21] Dittmar, 1992).

De ha valaki a vizuális kommunikáció tudományágai felé fordul (ez a terület magában foglalja a vizuális antropológiát, a vizuáliszociológiát és a kultúratudományt is), arra számítson, hogy bár a fényképek természetével és funkcióival kapcsolatos elméletek jól kidolgozottak, mégis az előbbihez hasonló hiányosságokkal lesz kénytelen szembesülni. Burgin ([14] 1982) szerint pillanatnyilag nincs egyetlen uralkodó fényképezési elmélet sem, sokkal inkább kisebb elméletek sokasága. Ezen mikroelméletek szaporodása megnehezíti annak a társadalomtudósnak az életét, aki kapaszkodót keres a területen, mivel a bennük foglalt kijelentéseket ritkán támasztják alá tapasztalati bizonyítékok.

Mindenesetre viszonylagos tudatlanságunk a fényképek mindennapi jelentései és funkciói terén nem akadályozta meg, hogy kutatási és terápiás eszközként használjuk őket a társadalomtudományban. „Fényképterápiának” hívják a fényképek alkalmazását a pszichoterápia kiegészítéseként. Amint Weiser ([60] 1985) rámutat, ez nem minden esetben bejáratott eljárások és gyakorlatok alkalmazását jelenti, mégis van néhány gyakori elem a fényképek alkalmazási módjában és az általuk elérni kívánt terápiás célokban. Ezen kívül van egy sor implicit feltevés a fényképek természetéről és a mindennapi életben betöltött funkciójukról, amely a különböző megközelítéseket a fényképterápiához kapcsolja. Mindemellett – ismervén a „populáris” fényképezés túlsúlyát – a fényképezés természetéről, megfelelő alkalmazásáról és a mindennapi életben betöltött funkcióiról alkotott feltevéseket meg kellene vizsgálni és világossá kellene tenni, mielőtt a fényképezést „semleges” kutatási vagy terápiás eszközként fogadjuk el.

E fejezet célja, hogy kritikai áttekintést nyújtson a családi fényképek jelentéséről és pszichológiai jelentőségéről szóló elméleti irodalomban uralkodó feltevésekről. Ennek kettős célja lehet: először is, segítségünkre van, ha a fényképezés területén végzett kutatást és elméletalkotást, valamint a fényképészet terápiás alkalmazásait a fényképek „hétköznapi” használatának kiegészítéseként fogjuk fel. Ha a feltevéseink eredetére támaszkodunk, képesek leszünk spontán módon végezni munkánkat és megtörhetjük a „tudósok” és a „hétköznapi emberek” gyakran mesterséges megkülönböztetését. Másodszor, képesek leszünk megkérdőjelezni a fényképezés természetével kapcsolatos egyértelműnek hitt eszméket, ami szükséges lépés az érvényes kutatási kérdések megfogalmazásához és vizsgálatához.

A következő áttekintés a fényképek klinikai és pszichológiai alkalmazásáról szóló meglévő irodalomról egy sor olyan forráson alapszik, amelyek különböző tudományos megközelítéseket tükröznek. A bemutatás megkönnyítése végett az irodalmat néhány benne felismert, a fényképek terápiás alkalmazásáról szóló feltevés formájában közöljük. Minden egyes feltevést a fényképezésről szóló elméletekhez való viszonyának tükrében mutatunk be és vitatunk meg. Ahol lehetséges, a feltevést alátámasztó tapasztalatokat is közöljük, a jövőbeli irányelvekre és módszertanra vonatkozó javaslatokkal együtt.

### **Kétféle fényképtípus létezik: az, amelyik információt tartalmaz, és amelyik valamilyen érzelmi reakciót vált ki**

A fényképek terápiás alkalmazása – amely, úgy tűnik, az információ meglétén vagy egy érzelmi ingeren alapszik – a kliens háttéréről szóló információ megszerzésére irányul ([43] Meloche, 1973; [51] Sedgewick, 1979), vagy „projekciós” technikaként használják.

Az „információ”, amit a terapeuták a fényképekből szereznek, sokféle lehet; vonatkozhat például a kliens társadalmi-gazdasági helyzetére vagy az otthoni környezetre: ennek alapjaként szolgál például a környezet ábrázolása, a ház állaga és a berendezési tárgyak ábrázolása. Egyéb tényszerű információ lehet például a családi kapcsolatrendszer, azaz a rokoni hálózat és a generációk közötti kapcsolat.

A fényképek érzelmkiváltó alkalmazása azon a feltevésen nyugszik, hogy a fényképek meghúznak egy bizonyos „*érzelmi ravaszt*”. A pszichoanalitikus modellel dolgozó fénykép-terapeuták például azzal érvelnek, hogy a nyílt érzelmkifejezést gátló mechanizmusok kikerülhetők a fényképek segítségével.

A kulturális elméletekkel foglalkozó Barthes ([7] 1980), aki megpróbálta definiálni a fényképezés „lényegét”, azt állította, hogy a fényképek két csoportra oszthatók fel: információ- és esztétikai értéket hordozókra (Barthes kifejezésével *studium*ot tartalmazó fényképek), valamint sokkot, izgalmat vagy más érzelmi reakciót előidézőkre (*punctum*ot – ingerpontot – tartalmazók). Barthes szerint egy fénykép esztétikai és információértéke bárki számára elérhető, azaz ugyanazt a fényképet hasonló módon értelmezi bármely két egyén, akik hasonló kulturális háttérrel (kóddal) rendelkeznek. A *punctum* azonban egyénspecifikus. Barthes úgy jellemzi, mint a „*mögötte rejlő szövevény*”-t (59. o.); a fénykép által kiváltott sokk vagy izgalom forrása a képet néző egyében van. A *punctum*ot úgy lehetne jellemezni, mint a fénykép egy kis részletét, amely személyes emlékek és nem tudatos asszociációk sorozatát indítja el, melyek közül sokat a személy meg sem tud fogalmazni. Lesy ([40] 1980) felfogása is hasonló, amikor azt állítja, hogy „*a fényképek olyanok, mint a megfagyott álmok, melyeknek nyilvánvaló tartalmát (ami valójában látszik a képen) egy pillantás alatt megértjük, de rejtett tartalmukat (a fénykép jelentését) tudatalatti asszociációk hálózák be.*” (XIV. o.)

Úgy tűnik Barthes és Lesy is egyértelműen hozzáférhetőnek tartják a fénykép nyilvánvaló tartalmát. Viszont Barnes és Sternberg ([6] 1989) kutatása a fényképeken felfedezhető nonverbális jelek megfejtésének képességére vonatkozóan arra az eredményre jutott, hogy nem mindenki volt képes pontosan megfejteni azokat. Ez a tanulmány valóban megkérdőjelezi azt a könnyedséget, amellyel Barthes és Lesy szerint információt szerzünk a fényképekből.

Másrésről viszont Barthes *punctum*ról szóló feltevése sokat elárul arról, miként is alkalmazzák a fényképeket a terápiában. A fényképek Akeret ([1] 1973) szerint „*álmok és elszólások*”. Mégis, ami Barthes tanulmányából és a fényképek terápiában alkalmazott, érzelemfelerősítő hatást kihasználó módszeréből hiányzik, az az egyéni jelenségek tanulmányozása és a kultúra közötti kapcsolat valamiféle elismerése. A *punctum* hipotézisében implicit módon benne van az a feltevés, hogy a kultúra valamiképpen „odakint” létezik és nincs hatással az egyénben kiváltott érzelmekre. De a *punctum* tiszta, zavartalan érzésként való felfogása nem illik össze semmilyen feltevessel, ami szerint a valóságot mi teremtjük meg; vagy hogy az emlékezet és az érzelem valamilyen szinten kollektív (pl. [32] Halbwachs, 1950; [23] Edwards és Middleton, 1988); vagy az östípusok eszméjével ([37] Jung, 1968), amit képek és érzelmek olyan elrendezéseként lehet leírni, amelyek egyetemes emberi élmények kikristályosodásai és amelyekről bebizonyosodott, hogy általánosan áthatják az emberi emlékezetet. Ezért egy fénykép üzenetének *punctum*ra és *studium*ra való felosztása valójában mesterséges kettéosztás nyilvános üzenetre és privát, személyes értelmezésre. Ez a gyakorlat azzal a veszéllyel fenyeget, hogy a kutatást két vonulatra osztja: fenomenológiára és fényképezésre, ezáltal elhanyagolja a fényképek értelmezésében szerepet játszó folyamatokat.

### **Egy fénykép lényege, mely megkülönbözteti más ábrázolási módoktól, nem más, mint az időhöz való viszonya**

Az idő múlásának tudata és az idő különálló fejezetekké bontása a fényképek terápiás alkalmazásának gyakori velejárója. A kliensről a terápia alatt készült fényképeken megjelenő viselkedési formák felfedhetik az érzelmi állapot változásait, ezért a fényképeket az idő egy-egy „születésként” kezelik és úgy használják, mint a terápiás folyamat egy függő változóját vagy indexét ([1] Akeret, 1973; [31] Graham, 1967). Ezek a gyakorlatok olyan kapcsolatot mutatnak fényképek és idő között, amely a fényképek hétköznapi használatában is jelen van.

Colson ([16] 1979) szerint „*az emberek életük gyors változással teli szakaszaiban fordulnak a fényképezéshez, amikor is a fénykép egyértelműen az idő megállításának vágyát fejezi ki; azt, hogy alkalmuk legyen megörökíteni a pillanat egyébként múló élményét*” (273. o.). Colson szerint, ha elfogadjuk, hogy a fényképek az időről kialakult szubjektív élményeink befolyásolásának eszközei, akkor a „kultúránkat és a családi egység csökkenő stabilitását jellemző gyors és gyakran zavarba ejtő, az életstílusban és a technológiában bekövetkezett változások” sokkal érthetőbbé teszik a fényképezés jelenlegi népszerűségét (274. o.). Colson pszichoanalitikus; elmélete öt információforráson alapszik: a pszichoanalitikus irodalmon, a fényképészetben való jártasságán, a fényképészekhez fűződő személyes viszonyán, fényképészekről szóló életrajzi munkákon, valamint népszerű magazinokban és fényképészeti portfóliókban megjelent cikkeken és interjúkon. Sok fényképészet iránt érdeklődő paciens kezelését felügyelte, köztük hat pszichiátriai kezelés alatt álló betegét is, valamint meginterjúvált négy elmeorvos szakértőt, akik hobbiból fényképeztek.

Az idő a Barthes által azonosított *punctum*ok egyike. Állítása szerint a festményekkel ellentétben, amikről nem tudhatjuk, hogy a képzelet születtei vagy sem, egy fénykép esetében tagadhatatlan, hogy tárgya valaha létezett. Ezért a fénykép a múltbeli valóság egy darabja. A fényképeket a kulturális tanulmányok nézőpontjából tanulmányozó Bazin ([9] 1967) is kihangsúlyozza a fényképek időhöz való viszonyának lényegességét, de az

érvelést kiterjeszti odáig, hogy szerinte a szobrokhoz és más ikonokhoz hasonlóan a fényképek is azért vannak, hogy egy képzeletbeli világot hozzanak létre, melynek saját „röppályája” van az időben. Walker és Kimball-Moulton ([58] 1989) szociológusok, akik amatőr fényképészek fotóalbumait vizsgálták, hogy kiderítsék az albumok pszichológiai és szociális funkcióit (és a tudósok számára a szociális élet dokumentumaiként képviselt értéküket), azt állítják, hogy a fényképezés mindig is az időről szólt. Szerintük „*a fényképezés előre látja a jövőt azáltal, hogy kiszakítja saját idejéből a pillanatot, ezáltal létrehozva egy kézzel fogható képet a jövő számára arról, ami akkor majd a múlt lesz. A lefényképezett dolgoknak saját dinamikájuk van (ami egy láthatatlan, de bennük foglalt múltat és jövőt jelent)*”. (157. o.)

Más szociológusok is kiemelték már fénykép és idő kapcsolatát. Például Boerdam és Martinius ([12] 1980) megismétlik Bourdieu ([13] 1965) állítását, miszerint a fényképek védenek az idő ellen. Pontosabban tizenkét párral a fényképezésről készített interjúk alapján azzal érvelnek, hogy a fényképek feladata, hogy segítsenek túljutni az idő múlása miatt érzett bánaton; vagy úgy, hogy az elpusztult dolgokat mintegy mágikusan helyettesítik, vagy pedig az emlékezet hiányosságaiért kárpótolnak, felidézve és összegyűjtve a fotókhoz kötődő emlékeket; tehát az idő, mint pusztító erő meghódításának érzését keltik.

Barthes kivételével az összes fénykép–idő kapcsolatot hangsúlyozó elméleti szakember az idő társadalmi dimenzióját is tekintetbe veszi. Elismerik, hogy a különböző időkonceptiók szociálisan és történetileg is viszonylagosak. Például Kotkin ([39] 1978) fényképek százainak elemzése után arra a következtetésre jutott, hogy életünkre időszakok és állomások sorozataként tekintünk és albumaink tükrözik és megtestesítik azt, ahogyan ezekre az időfejezetekre gondolunk. Mégis nehéz a fenti kutatók „bizonyítékait” kiértékelni: kevés közvetlenül a válaszadóktól származó idézetet vagy az állításokat alátámasztó más adatot találunk, ezért a kvalitatív adatok és a rajtuk alapuló azonosított témák közötti kapcsolatot lehetetlen megmagyarázni. Ennek hatásaként a magyarázó folyamat bármilyen leírása, amelynek segítségével kiértékelhetnénk, vagy legalább megtalálhatnánk a szerzők következtetéseinek eredetét, hiányzik a kutatások leírásaiból.

Ami a fénykép időhöz fűződő kapcsolatát, mint a fénykép értékét illeti: pszichológusok már kimutatták, hogy az egyén számára fontos annak időstrukturáló volta. Például, amikor Fryer és Payne ([26] 1984) egy olyan kísérleti csoportot vizsgált, akik kreatív és pozitív módon birkóztak meg a munkanélküliség nehézségeivel, azt találták, hogy ezek az emberek képesek voltak egy sajátos időbeosztást kialakítani. Ezért világos, hogy az idő érzete hozzájárul az egyén fenomenológiájához, és ennek megfelelően a fényképek hozzájárulhatnak egyéni időélményünkhöz.

Az idő valóban a fényképek szignifikáns aspektusaként tűnt fel egy amatőr fényképészekkel készített interjúk kutatásban ([19] Cronin, 1996). A fényképek időhöz való viszonyát elsősorban nyilvánvaló tartalmuk határozza meg a kutatásban résztvevők szerint, akik úgy érezték, hogy a fényképeket fel lehet használni a változás dokumentálására; azt állították, hogy sok fényképet készítettek az idő múlásához kapcsolódó szokásokról. Ezt egy levéltári kutatásom is megerősítette ([19] Cronin, 1996), amiben azt találtam, hogy az sorsfordulók, amelyek a családban az idő múlását jelölik, gyakran megőrzésre kerülnek a fényképgyűjteményekben. Emellett arra jutottam, hogy sokkal több fénykép készült a családi élet azon ciklusaiban, amikor a családok gyors változáson mentek keresztül. A fejlődési mérföldkövek mégsem szerepeltek különösen sokat a gyűjteményekben, ezért mondhatnánk, hogy a fényképgyűjteményekben megjelenő idő „családi” idő, azaz a család egészének változása az időben, nem pedig egy bizonyos egyén fejlődése. Ez egy figyelmeztetés bármely már létező családi fényképeken végzett kutatás számára: az általuk megtestesített „időszletek” nem feltétlenül úgy mutatják be az egyes családtagok életét, ahogyan ők maguk tennék azt, ezért óvatosan kell értelmezni őket, ha élettörténeti anyaghoz szeretnénk őket felhasználni.

### **A fényképek természetéről alkotott hétköznapi elgondolásokat realista vagy szimbolista hiedelemre alapozottként lehet jellemezni**

Az utolsónak említett feltevés a fényképezés és a célszerűség kérdését veti fel, azaz, hogy mire is használják az emberek a fényképeket. Ez elvezet minket ahhoz a témához, hogy mit gondol az átlagember (azaz valaki, aki nem elméleti szakember és nem is hivatásos fényképész) a fényképekről, milyen jelentőséget tulajdonít nekik és mit tesz velük.

A fényképek helyenkénti terápiás használata a valóságosság feltevésén alapszik: azt állítják egyesek, hogy „*a fényképeket fel lehet használni a múlt emlékeinek előidézésére*” ([59] Weiser, 1984), „*a családi eseményekről*

vagy jellemvonásokról szóló visszaemlékezések pontosságának ellenőrzésére” ([43] Meloche, 1973) és „a múlt és jelen közti folytonosság követésére” ([4] Anderson és Malloy, 1976). Ezen alkalmazási módok egyike sem veszi számításba a fényképek *jelenbeli* funkcióját a kliens számára. A realista felfogás egy kockázatosabb, bár ritkább klinikai körülmények közti megnyilvánulása a fényképek diagnosztizáló technikaként való alkalmazása. A terapeuták egy sor érzelemre és működési zavaros vagy kóros állapotra következtethetnek a kliensek egy-egy fényképéből vagy fényképgyűjteményéből. Például azt állítják, hogy a kliens depressziója az arckifejezéséből látszik ([20] Diamond, 1856; [31] Graham, 1967), emberi kapcsolatainak szegényessége pedig a fényképeinek témájául választott élettelen tárgyakból ([65] Ziller és Smith, 1977).

A fényképeknek a valóság tükörképeiként való ilyen alkalmazása illusztrálja azt a *bináris folkloort*, amelynek a fényképezésben való létezéséről Sekula ([52] 1975) írt a fényképek természetét tárgyalva. Állítása szerint a fényképes kommunikáció „*vagy szimbolista, vagy realista hiedelembe ágyazva*” jelenik meg.

A szimbolista hiedelem velejárója a fényképek „üres vászonként” való kezelése, azaz, hogy a fénykép önmagában nem jelent semmit, amíg nem értelmezik; és hogy a fénykép jelentése nem következik szükségszerűen az egyértelmű, látható tartalomtól. Ez Silber ([53] 1973) felfogását visszahangozza, aki szerint „*a pillanatfelvétel tulajdonképpen a kommunikáció egy szimbolikus formája, amely viszonylagosan független a rajta megjelenő események szó szerinti értelmezésétől*” (10. o.).

A realista hiedelem viszont a fényképet a valóság másolataként kezeli. O’Connell (idézi Leon, [47] 1981) arra jutott, hogy „*a kép a maga laposságával és pontosságával meggyőz minket arról, hogy az általa ábrázolt pillanatot alapvetőnek tekintjük*”. Sontag ([54] 1977) az emberek nagy részét realista felfogásúnak tartja. Szerinte „*a fényképek inkább tűnnek a világ darabjainak, mint róla szóló állításoknak; a valóság lekicsinyített változatai, melyeket bárki elkészíthet és amelyekhez bárki hozzájuthat*”. A továbbiakban a fényképek bizonyító erejéről ír, azt állítva, hogy „*a kép torzíthat, de mindig áll az a előfeltevés, hogy valami olyasmi, ami a képen van, igenis létezik vagy létezett. A fénykép kapcsolata a látható valósággal ártatlanabb és ezáltal pontosabb is, mint más utánozó tárgyaké*” (5. o.). Schwartz ([50] 1992) szépen foglalja össze ezt a nézetet:

„*A történelem és a népi gyakorlat is arra biztatnak minket, hogy a fényképekre a való világ közvetlen, beavatkozás nélküli másolataiként tekintünk, ahelyett, hogy kódolt szimbolikus tárgyakat látnánk bennük, melyek formája és tartalma azonosítható nézőpontokat közvetít.*”

—(Schwartz, 1992, 95. o.)

Ha a feltevés, miszerint a fényképeket realista vagy szimbolista nézőpontból lehet csak értelmezni, érvényes, akkor arra számíthatunk, hogy a fényképek természetéről szóló „hétköznapi” értelmezések (mint az „elméleti” értelmezések ellentétei) is ezen nézőpontok valamelyikéből történnek.

A realista felfogás létezését tapasztalati tények támasztják alá. Empirikus kutatásukban O’Connor, Beilin és Kose ([48] 1981), akik a gyerekek véleményét vizsgálták a fénykép valóságűhűségéről, azt találták, hogy a hatéves gyerekek szerint a fényképek nagyobb hűséggel tükrözik a valóságot, mint a rajzok. Vial ([57] 1988) tizenkét résztvevő meginterjúvolása alapján arra jutott, hogy a realista felfogás felismerhető volt a hétköznapi fényképészek beszélgetésében. Állítása szerint az emberek valamilyen dolog létezésének a bizonyítékeként tekintenek a fényképekre, amelyek ereje abból ered, hogy kiterjesztik az idő és a tér határait, valamint témájuk azonnal felismerhető. Emiatt, mondja, a szemlélő azt kockáztatja, hogy az ábrázolt dolgot azonosítja az ábrázolással, azaz a fényképet igaznak fogadja el. Ez valószínűleg ugyanannyira igaz a fényképekkel dolgozó kutatóra vagy terapeutára, mint az átlagos szemlélőre.

A realista megközelítések általános megállapítása az, hogy a hétköznapi embereknek nincs meg az a jelelméleti tudásuk, mint a tudósoknak, ezért némileg naivan bánnak a fényképekkel. Ennek valóban van valóságalapja, de ellenérvként felhozható az, hogy az imént jellemzett tudósok a Wetherell és Potter ([61] 1988) által „*régimódi*”-nak nevezett nyelvfelfogást tették magukévá, mely szerint egy személy mentális világa egyenesen leképződik az általa használt nyelvben. A beszámolók a máshol játszódó folyamatok egyszerű, nem belejátszó, semleges visszajelzéseiként jelennek meg. Mégis, ahogyan azt Wetherell és Potter kiemeli, a szociológiában, filozófiában és irodalomelméletben, valamint a szociálpszichológiában a diskurzus „cselekvés-orientált” természetének vizsgálata felé történt változás. A „*mit csinál a beszéd?*” kérdés hangsúlyossá válása a fényképezésbeli szimbolista vagy realista felfogás megkülönböztetését triviálissá teszi, hacsak tovább nem lépünk a témában és fel nem tesszük a következő empirikus kérdéseket: „*Mire használják ezeket a felfogásokat?*”, „*Mit eredményez, ha a fényképet a valóság közvetlen tükörképeként kezeljük?*”, „*Mit eredményez a fénykép szimbolikus ábrázolásként*

*való kezelése? ”. Nem azt kell megkérdeznünk, hogy „mi az, ami ezen a képen a nézőben kiváltott érzelmi reakciót okozza”, hanem azt, hogy „ha felismerjük, hogy egy fénykép lényeges egy egyén számára, mire használják?”*

Egy, a családi fényképekről készült interjú tanulmány ([19] Cronin, 1996) bizonyos fokig megkérdőjelezte a realizmus és szimbolizmus kettéosztását. A harminc felnőttel készült interjú kvalitatív elemzése kimutatta, hogy habár a két felfogás felismerhető volt, egyik egyén sem volt kifejezetten csak az egyik állásponton, hanem inkább szabadon váltogatták őket. Inkább az elméleti és a gyakorlati jelentés közötti különbség merült fel, azaz amikor elvonatkoztatva beszéltek fényképekről, a résztvevők a szimbolista felfogás felé hajlottak, majd a realista felfogásra váltottak, ha konkrét fényképekről volt szó (pl. „ezen a fényképen ... van”). Ezért Sontag ([54] 1977) állítása, miszerint a realista felfogás valamiképpen a hétköznapi fényképészek naiv realizmusához lenne köthető, nem érzékelteti az interakció bonyolultságát. Inkább valamiféle történet-kapcsolás történik, azaz mintha a fénykép készítője implicit módon azt mondaná: „a fénykép egyértelmű tartalmából kiindulva itt az én történetem; másoknak talán más történetük van”. Nincs semmiféle igazságfeltevés, azaz, hogy az egyik történet jobb vagy igazabb a másiknál. A realista és a szimbolista értelmezések ezen magyarázata fontos mondanivalót hordoz a fényképekkel kapcsolatos kutatás számára; lehetővé teszi, hogy az, amit Beloff ([11] 1993) a fénykép jelentéséről folytatott „retorikai csatának” nevezett, a fénykép szemlélésének interakciós környezetében jelenjen meg. Ez elvezet minket a következő állításhoz:

### **A fénykép jelentése a narratív értelmezésből adódik**

A fényképek gyakran magyarázó szöveg környezetében jelennek meg; ezt a tulajdonságukat kihasználják azok a fény-képterapeuták, akik szerint a fényképekről való beszélgetés nem jár kockázattal, ezért arra használják őket, hogy a kezelés kezdeti szakaszában megtörjék a jeget ([28] Gerace, 1989; [30] Gosciewski, 1975; [59] Weiser, 1984). Az albumok vagy különálló fényképek által előhívott kommentár ennél valamivel bonyolultabb alkalmazása az, amikor a kliens családi életéről szóló beszélgetést indítják el a fotók segítségével ([25] Entin, 1983; [27] Fryrear, 1980).

Az elképzelés, miszerint a fényképek magyarázó környezetben nyerik el jelentésüket, nem csak a fénykép beszélgetésindító szerepéről vet fel kérdéseket, de a visszaemlékezést segítő használatukról is, különösen, ha az emlékezést elsősorban szociális tevékenységként éli meg a páciens ([49] Ruby, 1982). Spence és Holland ([55] 1991) felteszik a kérdést, hogy vajon van-e egy „közös történet”, ami körülveszi a családi fényképeket, és ha igen, különbözik-e az egyéni történetektől.

Walker és Kimball Moulton ([58] 1989) a családi albumokat kísérő elbeszélések szerkezetének vizsgálatára koncentráltak, valamint ezen elbeszélések szerepére, melyet az album jelentésének meghatározásában játszottak. Szerintük a családi fotógyűjteményeket kísérő szóbeli kommentár a családi fényképek négy fő jellemvonásának egyike; a másik három pedig az, hogy a gyűjtemény mindenképpen magángyűjtemény, csak kevés ember számára hozzáférhető és, hogy a tulajdonosa dönt annak megmutatásáról.

Továbbá azt állítják, hogy minden fényképalbumot valamilyen implicit narratíva alapján értelmeznek, habár, ahogyan azt Lesy ([40] 1980) véli, ennek a narratívának sok különféle megközelítése lehet. Néhány kommentár a képek mögötti valóságról szól, ezáltal a fényképek és magyarázatuk illusztrációként viszonyul a szöveghez. Némelyik explicit módon fókuszál magára a képre, azaz közvetlenül a fényképet és nem a mögötte rejlő valóságot célozza meg. Walker és Kimball Moulton ([58] 1989) szerint az elbeszélők felismerik a fényképek és a valóság közti problémás kapcsolatot, miszerint hiányos összefüggés van a fénykép és az általa rögzített valóság között, és hogy egy „tevékeny” fényképezőgép megváltoztatja a valóságát. (Ez ellentétben van a realizmus és a szimbolizmus feljebb tárgyalt merev szétválasztásával).

Musello ([46] 1980) azt állítja, hogy az ő középosztálybeli „euro-amerikai” családokból álló mintacsoportjának tagjai a fényképeket „a valós események gépies rögzítéseként” közelítették meg, nem pedig szimbolikus kifejeződéseként; szerinte „a jelentések és értelmezések leggyakrabban azon alapulnak, hogy a fénykép értéke a természetes események dokumentálása, valamint azon, hogy felismerik a jelképszerű témáit”. Sőt, továbbmegy, és azt mondja:

*Az otthoni fényképezés használata erősen függ a személyes jelentéstartalmak szóban történő közvetítésétől. A másoknak megmutatott fényképeket gyakran kíséri szóbeli bemutatás, amely megmutatja, hogy mire kell figyelni a képen, milyen lényeges elemek fedezhetők fel rajta, valamint biztosítja a megértésükhöz szükséges háttérinformációkat is.*

—(Musello, 1980, 39. o.)

Az emlékezés szociális szempontjai kapcsán Edwards és Middleton ([23] 1988) rámutatnak, a kapcsolatok határozzák meg az emlékezést, fontosságkritériumot biztosítanak (meghatározzák, hogy mire érdemes emlékezni és azt, hogy hogyan kapcsolódnak össze az emberek életét elmesélő emlékek) és magának a folyamatnak is fórumot biztosítanak (környezetet a szóban történő emlékezés számára). Másrészt az emlékezés a kapcsolatok meghatározója. A kapcsolatokat a múltból szóló beszélgetéseken keresztül lehet definiálni, megtagyálni, újraértelmezve megerősíteni és megvitatni.

Edwards és Middleton különös hangsúlyt helyeznek a fényképek közös visszaemlékezésre történő használatára. Szerintük a családi fényképekről való beszélgetések általi emlékezés megtanulásával azt is megtanuljuk, hogyan kell megérteni az ilyen fényképeket, hasonlóan Heath ([33] 1982) elképzeléséhez az írott szövegek megértéséről. Vagyis a családi fényképek *aides mémoires*-ként való használata maga után vonja, hogy a család a közös családtörténeti események képi megjelenítéseként fog a fényképekre tekinteni. A fényképeken található utalások segítik a családot az események háttérére való emlékezésben. Ezeket az eseményeket aztán újraírják és megbeszélik a fényképekről szóló beszélgetések során. Az emlékezet rekonstrukciós aspektusait jól dokumentálja az emlékezetéről szóló pszichológiai szakirodalom (pl. [8] Bartlett, 1932; [41] Loftus és Loftus, 1980).

A magyarázat hangsúlyozásának fontos szerepe van a fényképek jelentéséről szóló kutatásokban. Először is azt mutatja, hogy minden ilyen kutatásnak ugyanannyi figyelmet kell szentelnie a fényképekről szóló értelmezési környezetre, mint a látható tartalomra. Másodszor, megerősíti azt az üzenetet (ami a többi feltevés tárgyalásában implicit módon benne van), hogy a fényképek elsődleges funkciója a jelentés létrehozása és fenntartása, és ezért egy, a fénykép köré szőtt jelentésre koncentráló, hermeneutikus megközelítésre van szükség.

#### **A családdinamikára vonatkozó következtetéseket a fényképek látható tartalmából lehet levonni kontra A családi fényképek az egység és összetartozás ősi mintáin alapulnak**

E két feltevés egymás egyenes ellentéte. Egyrészt a terapeuták a családrendszerek felkutatására használták a fényképeket. A családi viszonyokra, hatalmi viszonyokra és érzelmi kötődésekre a fényképterapeuták néha a fényképekből következtetnek. A családtagok közti közelséget és távolságot, a fizikai kontaktus mértékét, a párokat a családon belül, a csoportba való befogadást, az onnan való kirekesztést és a csoportban elfoglalt helyet mind a kliens családjának szerkezeti és folyamati indexeként használják ([1] Akeret, 1973; [24] Entin, pl. 1980). Ezt az alkalmazási módot példázza Hirsch ([34] 1981) állítása, miszerint a hivatalos portrék elrendezése gyakran jellemzi a helyzetet: háromszögek alapjait és csúcsait látjuk, alakzatokat pontokkal és szögekkel, ami rögtön felveti a kérdést, ki van uralkodó pozícióban a családban, kinek a szerepe alárendelt, ki lóg ki a sorból, kinek van hatalma, ki adja meg magát és ki az, aki ellenáll.

Másrészt itt van Hirsch abbéli állítása, hogy a családi fényképek szelektívek és kulturális mintákat mutatnak: mint mondja, „*a családi fényképek elrejtik a házasságtörést, válás, elmezavar és fiatalkori bűnözés statisztikáit (32. o.): ezért a fényképek fenntartják a család intézményéről szóló (téves?) elképzelést, ezáltal társadalmilag hasznosak*”. Sontag ([54] 1977, 8. o.) szerint a fényképészet azért jött létre, hogy emlékezetünkbe vesse és szimbolikusan visszaállítsa „*a családi élet veszélyeztetett folytonosságát és eltűnőben lévő kiterjedtségét*”. Spence és Holland ([55] 1991) is megkérdézik, hogy vajon „*törekszünk-e arra, hogy a családot összetartónak, koherensnek lássuk, úgy is emlékezzünk rá és úgy is ábrázoljuk*” (7. o.).

Egy hivatásos fényképészekről szóló tanulmány ([19] Cronin, 1996) szerint a stúdiófényképészek úgy érezték, hogy a családi fényképek egyik kiemelkedő szerepe, hogy a kiterjesztett család felé a családi egység képét mutassák. A fényképek ezen alkalmazási módját a fényképészetéről szóló több elméleti beszámoló is alátámasztja. Például Bourdieu ([13] 1965) úgy látja, a fényképeknek társadalmi funkcióik vannak, amelyek teljesen a modern világ családszerkezetéhez köthetők, ahol is a családi fénykép a családi egység mutatója vagy bizonyítéka; és ugyanakkor egy eszköz, ami létre is hozza ezt az egységet. A folyamatot, amelyből erre a következtetésre jutott, részletesen leírja: Durkheimet idézve ([22] 1970) azt állítja, hogy a fényképészet halhatatlanná teszi a családi ünnepek által előidézett egységérzetet.

Egy tíz család fényképgyűjteményei alapján végzett kutatásból ([19] Cronin, 1996) azt tételeztük fel, hogy ha a családi fényképeket elsősorban a családi összetartozás ábrázolására használják, akkor több fénykép készülne a nukleáris család tagjairól és a közeli rokonokról, mint a távolabbi családtagokról és azokról, akik nem rokonok. Pontosan ez volt a helyzet az általam vizsgált gyűjteményekben. Mindenesetre a csoportegység ezen



megnyilvánulásaiban a gyerekek leggyakrabban egyedül szerepeltek a képeken. Meglepően sok az ünnepekről készült kép, főleg ha azok előfordulásának ritkaságából indulunk ki. A gyerekek gyakrabban voltak láthatók a nukleáris család tagjaival, mint a nem rokon, de fontos személyekkel.

Csakúgy, mint a családtagok együttes megjelenését a fényképeken, a családi intimitást jelző viselkedésüket is meghittnek gondoltuk, ha a családi fényképeket az egység ábrázolására használták. A szülők gyakrabban értek egymáshoz és gyerekeikhez, jöllehet a testvérek a képeken általában nem érintkeztek. Az eredmények azt mutatják, hogy az érintést mint a családi intimitás mutatóját óvatosan kell kezelni, mert a hatalom kifejezője is lehet. Az eredményeket úgy is lehet értelmezni, hogy a hatalmi pozícióban lévő családtagok gyakran érintik meg a kevésbé jelentős helyzetben lévőket. A családtagok általában mosolyogtak a képeken, és ez segít fokozni az összetartó, boldog család gondolatát.

Ez a kutatás kevésbé támasztotta alá Hirsch ([34] 1981) állítását, miszerint a családok fényképeken megjelenő ábrázolását kulturális konvenciók irányítják: ki jelenik meg a képeken; a vonzalom, a hatalom és az intimitás ábrázolása hogyan történik; a családi szerepek és határvonalak ábrázolása hogy valósul meg; valamint az, hogy mikor és milyen eseményekről készülnek a képek. Ez a kutatás azonban nem a tényleges családdinamikára irányult. Leginkább azt mutatja, hogy a terapeutáknak és kutatóknak nagyon óvatosan kell megközelíteniük a fényképek értelmezését, valamint azt javasolja, hogy a fényképek kulturális mintázatát az őket megillető módon tekintetbe kell venni, különösen a magánhasználatra készítetteteket, amelyeket a magukat se hobbistának, se művésznek nem tartó fényképészek csinálnak.

### **Albumaink nemcsak tartalmazzák személyes történetünket, hanem ők maguk hozzák létre azokat**

A fénykép-terapeuták sokat használták a fényképeket a kliensek történetének és személyiségének felfedezésére. Ha újra megmutatjuk a kliensnek személyes fényképeit, ez segítségével lehet abban, hogy önmagát és múltját más szemszögből lássa. A terapeuta (vagy, Martin és Spence esetében, pl. [42] 1987, a tanácsadó-társ) a személy által választott fényképek tárgyairól beszélget, hogy megismerje személyiségét ([60] Weiser, 1985).

A fényképeket arra is használják, hogy megváltoztassák a kliens önképét azáltal, hogy visszajelzést biztosítanak és ellentmondanak a torzult önképeknek. Különösen az alacsony önbecsüléssel és egy sor érzelmi problémával rendelkező, valamint a testükkel elégedetlen felnőttek kapnak visszajelzést a fényképekből, néha a csoportmunka során lefényképezve egymást. Néhány tanulmányban az elmebeteg viselkedést is ön-szembeállításával csökkentik ([2] Amerikaner, Shauble és Ziller, 1980; [3] Ammerman és Fryrear, 1975; [5] Aronson és Graziano, 1976; [17] Combs és Ziller, 1977; [18] Cornelison és Arsenian, 1960; [20] Diamond, 1856; [36] Hungberger, 1984; [45] Miller, 1962; [56] Spire, 1973; [66] Zwick, 1978).

A fenti feltevés megfogalmazása Milgram ([44] 1977) vizsgálatából ered: „a fényképek hathatnak-e a való világra, és alakítják-e azt” (32. o.). Ez Beloff ([10] 1985) azon állításának erősebb változata, miszerint személyes történetünket saját fényképgyűjteményünk erősíti meg. Beloff azt állítja, hogy a fényképeken nem örökítjük meg mindennapi életünk átlagos jellemzőit, mint például a munkát, a veszekedést, az unalmat, a szomorúságot; hanem általánosan pozitív és/vagy idealizált családi életet mutatunk be. Ezt azáltal valósítjuk meg, hogy az eseményeknek csak nagyon kis körét fényképezzük le; és hogy a fényképész mosolygásra bízta a lányát. Beloff ([11] 1993) rámutat, hogy a fényképek „homlokzata” ([29] Goffman, 1967) lehetővé teszi a képek számára, hogy (átvitt értelemben) „azonosító szövegek” legyenek, amelyeket a fényképész és modellje együtt ír. Ez hasonlít Hirsch ([34] 1981) tételéhez, miszerint a családi fényképek megtartásáról vagy eldobásáról nem a „történelmi pontosság” érdekében döntünk, hanem egy bizonyos kívánt jelentés érdekében, amelyet a fényképek vagy alátámasztanak vagy éppen ellentmondanak neki. Holland, Spence és Watney ([35] 1986) is beszél a fotók családi összképet alkotó és megerősítő használatáról. Elméletüket azonban sokkal inkább politikai megközelítésben fejezik ki: azt állítják, hogy:

*A leginkább „magán jellegűnek” tűnő családi albumaink ... pozícionálnak és elrendeznek minket a fényképezési konvenciók szerint, amelyek a faji, osztály-, kor-, nemi stb. különbségeket kezelik. ... Minden uralkodó változatban, az amatőr és a professzionális között húzódó hamis határvonalon keresztül, a fényképezés nemiséggel rendelkező egyénként helyez el minket az általa megerősített, egyenlőtlen hatalmi kapcsolatok hálójában, a fényképezés természetes és megváltozhatatlan „valóság-hűségéről” szóló ideológiáját hangoztatva. . E hálózat szívében található a család képe – az egyik központi egysége, ami alapján a fényképezés értelmezi a világot. Ebbe a képbe olvad bele a bér munka, a házimunka, a nemi minták, a gyereknevelés,*

*a háztartás, az oktatás, a szabadidő, a szórakozás, a nyaralás stb. összetettsége, amelyet a fényképészet szervez, terjeszt, és ami a legfontosabb, igazol.*

—(Holland, Spence és Watney, 1986, 1. o.)

Williamson ([62] 1984) azt állítja, hogy a családi fotók által elfojtott dolgok igen fontosak. Szerinte a család a társadalmi kötelékek egysége mellett nyomasztó is lehet. A fényképezés, nem csak a felszínről törli el ezt a látszatot a boldog, termékeket fogyasztó reklámcsaládok segítségével, hanem belülről is, mert a dühös szülők, síró gyerekek és elvált párok szisztematikusan kimaradnak az albumokból. Ehelyett, mondja Williamson, a kortárs fényképészet a nem hivatalos fényképek előnyben részesítésével inkább a szórakozásról szól. A korai családi képeken, mondta, elég volt ha rögzítették a családtagok külső megjelenését, de ma ez már nem elég; az állandó jókedvet kell a filmre vinni. „Nem elég – mondja – ha jókedvünk van, hanem az kell, hogy ezt mások is lássák” (21. o.). Spence és Holland ([55] 1991) felteszik a kérdést:

*Mégis kinek készítik el olyan gondosan a képet? Vajon minden egyén a saját ideális arcát keresi? A csoport tagjai egymás számára mutatják be magukat, vagy más ismeretlenek számára, a jövő generációinak? Közös ön-ünneplés lenne ez, vagy csak az elképzelt családi csoport bemutatása a kívülről kíváncsi szemének?*

—(Spence és Holland, 1991, 7. o.)

Tehát az az állítás, hogy a fényképek tükrözhetik és létre is hozhatják a személyes történeteket, megalapozott a fényképek azon alkalmazását illetően, hogy megerősítsék önképünket vagy a család magáról kialakult képét; vagy hogy jelképezzék saját magunk és családjunk idealizált képét és elnyomják a negatív jelentéstartalmakat. Azt gondolhatnánk, hogy viszonylag egyszerű eldönteni, hogy a fényképek a család igazi vagy idealizált arcát mutatják. Mégis, ha valaki magáénak érez egy társadalmilag konstruktív nézőpontot, ahol a valóságot közös jelentéstartalmak alkotják (és amit folyamatosan újrateremtene az egymással kapcsolatba lépő egyének), nem lehet eleve kizárni a valószínűségét annak, hogy ahelyett, hogy a fényképek a családi élet termékei lennének, a családi élet a fényképek terméke; azaz a fényképeket arra is alkalmazhatjuk, hogy közös valóságtudatot hozzanak létre a családban.

## Konklúzió

A terápiás és kutatási használati módokról szóló feltevések fenti tárgyalása több, a fényképek tanulmányozására vonatkozó javaslatot is eredményez:

1. Az „információt” amit a fénykép látszólag közöl, óvatosan kell kezelni: figyelembe kell venni a személyek közti, társadalmi és kulturális kontextusokat, amelyekben rögzítették és használják őket.
2. A fényképeket nem lenne szabad a valóság tükörképeiként kezelni: a valóság maga társadalmi folyamatok eredménye, melynek a fényképek részei lehetnek, mint a valóságteremtés termékei.
3. A fényképek köré szőtt történetet vizsgálva mindig észben kell tartani a következő kérdést: „Kinek a történetét mesélik?”
4. A fénykép készítésének és használatának célja mindig hatással van jelentésére.

## Irodalom

- [1] AKERET, R.U.. *Photoanalysis: How to Interpret the Hidden Meaning of Personal and Public Photographs*. 1973. Wydnden. New York.
- [2] AMERIKANER, M.. SHAUBLE, P.. ZILLER, R.. 'Images: The use of photographs in personal counselling', *Personnel & Guidance Journal*, 59. 1980. pp. 68-73..
- [3] AMMERMAN, M.. FRYREAR, J.L.. 'Photographic enhancement of children's self-esteem', *Psychology in Schools*, 12. 1975. pp. 319-25..
- [4] ANDERSON, C.M.. MALLOY, E.S.. 'Family photographs: In treatment and therapy', *Family Process*, 15. 1976. pp. 259-64..
- [5] ANDERSON, D.W.. GRAZIANO, A.M.. 'Improving elderly clients' attitudes through photography', *The Gerontologist*, 16. 1976. pp.363-476..
- [6] BARNES, M.L.. STERNBERG, R.J.. 'Social intelligence and decoding of nonverbal cues', *Intelligence*, 13. 1989. pp. 263-87..
- [7] BARTHES, R.. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Paris: Editions du Seuil. (Translated HOWARD, R. (1988)). 1980. Jonathan Cape Ltd. London.
- [8] BARTLETT, F.C.. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge. 1932. Cambridge University Press.. England.
- [9] BAZIN, A.. 'The ontology of the photographic image', in BAZIN, A. (ed.) *What Is Cinema?*, vol. 1. 1967. pp. 9-16.. University of California Press.
- [10] BELOFF, H.. *Camera Culture*. 1985. Basil Blackwell.. Oxford.
- [11] BELOFF, H.. 'Les femmes de Cameron: Rhétorique visuelle de l'identité sexuelle', *Bulletin de Psychologie*, 49, 411. 1993. pp. 580-8..
- [12] BOERDAM, J.. MARTINIUS, W.D.. 'Family photographs: A sociological approach', *Netherlands Journal of Sociology*, 16, 2. 1980. pp. 95-119..
- [13] BOURDIEU, P.. *Un Art Moyen: Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*, Paris.: Les Editions de Minuit. (Translated WHITESIDE, S. (1990), *Photography: A middle-brow Art*). 1965. Polity Press.. Cambridge.
- [14] BURGIN, V.. *Thinking Photography*. 1982. Macmillan. London.
- [15] CHALFEN, R.. *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green. 1987. Bowling Green Popular Press.. Ohio.
- [16] COLSON, D.B.. 'Photography as an extension of the ego', *International Review of Psychoanalysis*, 6. 1979. pp. 273-82..
- [17] COMBS, J.M.. ZILLER, R.C.. 'Photographic self-concept of counselees', *Journal of Counseling Psychology*, 24. 1977. pp. 452-5..
- [18] CORNELISON, F.S.. ARSENIAN, J.. 'A study of the response of psychotic patients to photographic self-image experience', *Psychiatric Quarterly*, 34. 1960. pp. 1-8..
- [19] CRONIN, Ó.. 'The meaning and psychological significance of family photographic collections', *Unpublished PhD thesis*. 1996. University of Southampton..
- [20] DIAMOND, H.. 'On the application of photography to the physiognomic and mental phenomena of insanity', in GILMAN, S.L. (ed.) (1976) *The Face of Madness*. 1856. Brunner Mazel.. New York.

- [21] DITTMAR, H.. *The Social Psychology of Material Possessions: To Have Is to Be*. 1992. Harvester Wheatsheaf.. London.
- [22] DURKHEIM, E.. *Suicide*, SPALDING, J. and SIMPSON, G. (eds.). 1970. Routledge.. London.
- [23] EDWARDS, D.. MIDDLETON, D.. 'Conversational remembering and family relationships: How children learn to remember', *Journal of Social and Personal Relationships*, 5. 1988. pp.3-25..
- [24] ENTIN, A.D.. 'Phototherapy: Family albums and multigenerational portraits', *Camera Lucida*, 1. 1980. pp. 39-51..
- [25] ENTIN, A.D.. 'The family photo album as icon: Photographs in family therapy', in KRAUS, D.A. and FRYREAR, J.L. (eds) *Phototeraphy in Mental Health*. 1983. pp. 117-32.. Thomas. Illinois.
- [26] FRYER, D.M.. PAYNE, R.L.. 'Proactive behaviour in the unemployed: Findings and implications', *Leisure Studies*, 3. 1984. pp. 273-95..
- [27] FRYREAR, J.L.. 'A selective, non-evaluative review of research on phototherapy', *Phototherapy Quarterly*, 2. 1980. pp.7-9..
- [28] GERACE, L.M.. 'Using family photographs to explore life cycles changes', *Nursing and Health Casre*, 10. 1989. pp. 245-9..
- [29] GOFFMAN, E.. *Interaction Rituals: Essays in Face-to-face Behaviour*. 1967. Penguin.. Harmondsworth.
- [30] GOSCIIEWSKI, F.. 'Photo Counseling', *Personnel and Guidance Journal*, 53. 1975. pp. 600-4..
- [31] GRAHAM, J.R.. 'The use of photographs in psychiatry', *Canadian Psychiatric Journal*, 12. 1967. p. 425..
- [32] HALBWACHS, M.. *La memoir collective*, Paris: Presses Universitaires. (Translated DITTER, F.J. and DITTER V.Y. 1980, *The Collective Memory*). 1950. Harper & Row.. London.
- [33] HEATH, S.B.. 'What no bedtime story means: Narrative skills at home and school', *Language in Society*, 11. 1982. pp.49-76..
- [34] HIRSCH, J.. *Family Photographs: Content, Meaning and Effect*. 1981. Oxford University Press.. New York.
- [35] HOLLAND, P.. SPENCER, J.. WATNEY, S.. *Photography/Politics: Two, Comedia/Photography Workshop*. 1986. Methuen.. London.
- [36] HUNSBERGER, P.. 'Uses of instant print photography in psychoteraphy', *Professional Psychology: Research and Practice*, 15. 1984. pp. 884-90..
- [37] JUNG, C.. 'The archetypes and the collective unconscious', 2nd ed., *Collected Works*, vol. 9, Part1. 1968. Routledge and Kegan Paul.. London.
- [38] 'KODACOLOR GOLD' SURVEW. prepared by Audience Selection. April 1990. London for Kodak Ltd..
- [39] KOTKIN, A.. 'The family album as a form of folklore', *Exposure*, 16. 1978. pp.4-8..
- [40] LESY, M.. *Time Frames: The Meaning of Family Pictures*. 1980. Pantheon.. New York.
- [41] LOFTUS, E.F.. LOFTUS, G.R.. 'On the permanence of stored information in the human brain', *American Psychologist*, 35. 1980. pp. 409-20..
- [42] MARTIN, R.. SPENCE, J.. *Double Exposur: The Minefield of Memory*, Exhibition commentary, Photographers Gallery Touring Exhibition.. 1987.
- [43] MELOCHE, M.. 'Utilisation de l'album de photos dans l'évaluation clinique', *La Vie Médicale au Canada Français*, 2. 1973. pp. 865.70..

- [44] MILGRAM, S.. *'The image-freezing machine'*, *Psychology Today*, 10. 1977. pp.30-5..
- [45] MILLER, M.F.. *'Responses of psychiatric patients to their photographs'*, *Diseases of the Nervous System*, 23. 1962. pp. 296-8..
- [46] MUSELLO, C.. *'Studying the home mode: An exploration of family photography and visual communication'*, *Studies in Visual Communication*, 6, 1. 1980. pp. 23-42..
- [47] O'CONNELL, B.. in LEON, W. *'Picturing the family: Photographs and paintings in the classroom'*, *Unpublished article Journal of Family History*, 6. 1981. pp. 15-27..
- [48] O'CONNOR, J.. BEILIN, H.. KOSE, G.. *'Children's belief in photographic fidelity'*, *Developmental Psychology*, 17. 1981. pp.859-65..
- [49] RUBY, J.. *'Images of the family: The symbolic implications of animal photography'*, *Phototherapy*, 3. 1982. pp.2-7..
- [50] SCHWARTZ, D.. *'To tell the truth: Codes of objectivity in Photojournalism'*, *Communication*, 13. 1992. pp.95-109..
- [51] SEDGWICK, R.. *'The use of photoanalysis and family memorabilia in the study of family interaction'*, *Corrective and Social Psychiatry and Journal of Behaviour Technology*, 25. 1979. pp.137-41..
- [52] SEKULA, A.. *'On the invention of photographic meaning'*, *Art Forum*, 13. 1975. pp. 37-45..
- [53] SILBER, M.. *The Family Album*. 1973. Ma.: Godine.. Boston.
- [54] SONTAG, S.. *On Photography*. 1977. Penguin.. London.
- [55] SPENCE, J.. HOLLAND, P.. *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*. 1991. Virago.. London.
- [56] SPIRE, R.H.. *'Photographic self-image confrontation'*, *American Journal of Nursing*, 73. 1973. pp. 1207-10..
- [57] VIAL, C.. *'Mémoire et photographie'*, *Bulletin de Psychologie*, 42. 1988. pp. 375-8..
- [58] WALKER, A.L.. KIMBALL MOULTON, R.. *'Photo albums: Images of time and reflections of self'*, *Qualitative Sociology*, 12. 1989. pp. 155-82..
- [59] WEISER, J.. *'Phototherapy – Becoming visually literate about oneself, or "Phototherapy? What's phototherapy?"'*, *Phototherapy*, 4. 1984. pp.2-7..
- [60] WEISER, J.. *'Phototherapy: Using snapshots and photo-interactions in therapy with youth'*, in SCHAEFER, C.E. (ed.) *Innovative Interventions in Child and Adolescent Therapy*. 1985. Wiley.. New York.
- [61] WETHERELL, M.. POTTER, J.. *'Discourse analysis and the identification of interpretive repertoires'*, in ANTAKI, C. (ed.) *Analysing Everyday Explanation: A Casebook of New Methods*. 1988. Sage.. London.
- [62] WILLIAMSON, J.. *'Family, education and photography'*, *Ten*, 14. 1984. pp. 19-22..
- [63] WOLF, R.. *'The Polaroid technique: Spontaneous dialogues from the unconscious'*, *Psychotherapy*, 3. 1976. pp.197-214..
- [64] *WOLMAN REPORT*. 1993. New York: Hachette Filipacci Magazines Inc.. 1633 Broadway, New York, NY 10019..
- [65] ZILLIER, R.C.. SMITH, D.E.. *'A phenomenological utilization of photographs'*, *Journal of Phenomenological Psychology*, 7. 1977. pp. 172-85..
- [66] ZWICK, D.S.. *'Photography as a tool toward increased awareness of the ageing self'*, *Art Psychotherapy*, 5. 1978. pp.135-41..

# Piotr Sztompka: Szociológia a fotográfiában — fotográfia a szociológiában; a fotográfia, mint az egyéb szociológiai módszerek kiegészítése<sup>1</sup>

A mai vizuális szociológia a fotográfia és a társadalmi reflexió közeledésének eredményeként alakult ki. E közeledés az elmúlt másfél évszázad során ment végbe, mind a fotózás felől, amely egyre nyilvánvalóbb társadalmi tartalmat és társadalmi implikációt nyert, leginkább abban az irányzatában, amely a „társadalmi fotográfia” nevet kapta ([29] lásd *Theory and Practice of Visual Sociology* 1986: 2), mind pedig a szociológia felől, amely fokozatosan gazdagította műhelyét fotók készítésével és interpretálásával, megalkotva ezzel a sajátos „szociofotót”. Mint azt Howard Becker írja ([6] *Exploring Society Photographically* 1981:9) „A fotósok kezdettől fogva feladatuknak tekintették a társadalmi világ lefényképezését – vagy a távoli országok és egzotikus népek iránti érdeklődéstől vezérelve, vagy abból az igényből fakadóan, hogy saját udvarukban örökítsék meg az egzotikus eseményeket és embereket. A társadalomkutatók időről időre lefotózták a kutatásaikat érintő embereket és helyeket, bár – az antropológusok kivételével – ritkán tették ezt rutinból. A fotósok olykor tanultak antropológiát és szociológiát, a társadalomkutatók pedig fotózni tanultak”. Érdemes figyelemmel kísérni a kétoldalú közeledés legfontosabb pillanatait.

## A társadalom felé forduló fotográfia

A szociológia és a fotográfia szinte egyazon időben született. Auguste Comte 1839-ben írja meg *A pozitív filozófia tanfolyama* utolsó részleteit, ahol először használja a „szociológia” terminust az új tudományág megjelölésére. Ugyanebben az évben találják fel a fotózás kétféle módszerét: Franciaországban Louis Daguerre és Nicéphore Niépce bemutatja az ezüst-jodiddal bevont rézlemezen történő monochrom kép rögzítésének módszerét, amellyel egyedi, nem sokszorosítható és nem nagyítható „dagerrotípiát” nyernek. Angliában ugyanebben az időben találja fel William Talbot a negatívot, a celluloid szalagon megfordított képet, amely lehetővé teszi, hogy egy speciális papíron tetszés szerinti számú pozitív másolatot készítsenek. Az optika és a kémia területén született korábbi felfedezéseket így használták fel a képrögzítés új médiumának megalkotásához. Daguerre dagerrotípiája a kép kivételes élességének és realizmusának köszönhetően azonnal nagyobb népszerűsége tett szert, mint Talbot „kalotípiája”, amely homályosabb és elmosódottabb képet adott. A francia festő, Paul Delaroche, amikor meglátta az első dagerrotípiát, így kiáltott fel: „A mai nappal a festészet meghalt”. ([36] lásd Mirzoeff 1999:66)

A fotográfiai feljegyzés tárgya kezdettől fogva elsősorban az ember és annak tevékenysége volt. Európában divattá vált a dagerrotípiás portré készítése. Az elkészítés gyorsasága és a portré alacsony ára sikeresen vette fel a versenyt a hagyományos festői portréval. Bekövetkezik a portré demokratizálódása, tömegesen készülnek egyéni és csoportképek, családi, iskolai, munkahelyi stb. fotók. A fotográfia a fontos családi események (keresztelő, esküvő, temetés) rögzítését is szolgálja. Propaganda célokra elterjed az uralkodócsaládok, uralkodók fényképezése. A meghatározó stílus a piktoralizmus lesz: pózolás, megrendezés, retusálás. Napjainkban ezzel a megközelítéssel a tömeges műteremfotó, vagy az előkelőbb alkalmazás esetében találkozunk; lord Snowdonnak az angol királyi családról készült portréinál, vagy Joshui Karsh kanadai fotós *celebrities* fotóin. Az ilyenfajta stilisztikai korlátok ellenére a dagerrotípiák számos társadalmi információt hordoznak, különösen ami az osztálykülönbségeket, a nemek közötti egyenlőtlenséget, az uralkodó stílust vagy divatot, a presztízs ismertetőjegyeit, az erkölcsi kánonokat illeti (pl. a test megmutatásának határai az első aktfotókon).

A portrék mellett elkészülnek az első, várospanorámákat ábrázoló dagerrotípiák, amelyek számos információt hordoznak az adott kor térbeli struktúrájáról (pl. Friedrich von Martens Párizs fotói). Megszületnek az első – a városi életet, utcákat, dolgozó embereket ábrázoló – fényképek. Az egzotikus kultúrákkal való kapcsolat veti fel az eltérő rasszokhoz vagy etnikai közösségekhez tartozó emberek külön antropológiai típusként történő kezelésének témáját. A tengerentúli népek fényképezésének előfutára a francia E. Thiesson, aki 1845-ben részt vesz egy mozambiki expedíción és fotósorozatot készít az ott élő emberekről. Később, a kolonializmus idején, a XIX. sz. végén és a XX. sz. elején virágzik az ilyen típusú fotográfia, mint a leigázott közösség kulturális és

<sup>1</sup>Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.pp.24-32, 47-74. Fordította: Éles Márta. (E fejezetek fordításait követően a teljes kötet is megjelent magyarul: Vizuális szociológia. A fényképezés, mint kutatási módszer, Gondolat. K. 2009)

fizikai jellemzőit dokumentáló feljegyzés. ([39] lásd Pink 2001:50). Gazdag szociológiai információt közvetít az egzotikus kultúrákról, de a birodalmi központokban uralkodó kulturális kódokról is: a fekete-fehér, európai-bennszülött, civilizált-primitív kettősségről ([52] lásd Sturken, Cartwright 2001:103). Ugyanebben az időben válnak a fotográfia témájává a társadalmi peremhelyzetben élők közösségei valamint a bűnözők. A XIX. sz. végén Franciaországban Alphonse Bertillon rabokat fotóz azzal a szándékkal, hogy fizikai típusaikat osztályozza. Bevezeti a rendőrségi fotózásban a mai napig élő konvenciót, a sima háttér előtti szemből és profilból történő fényképezést. A XX. sz. elején Olaszországban Cesare Lombroso rasszista elméletét, az ún. eugenikát a bűnözők, epilepsziások és pszichésen sérültek fotóival támasztja alá.

A XIX. sz. hatvanas éveitől kezdve a gyarmati terjeszkedéssel, a tengerentúli utazásokkal, a turisztika kezdeteivel összefüggésben egyre népszerűbb lesz a képeslapfotózás, amelynek témájául az egzotikus országok, népek, városok szolgálnak. A Bisson fivérek 1860-ban dokumentálják a Mont Blanc megmászását, ami kezdetét jelenti a később kibontakozó hegy-fotózásnak ([37] lásd Mulligan, Wooters 2000: 138-139). Fotó témaként izgalmassá válik az ugrásszerűen fejlődő technika: a gőzmozdonyok, gőzhajók, hőlégballonok, turbinák, utak és hidak. A XIX. sz. közepétől születik meg a sajtó és a riport-fotó. Megjelennek az első, fotókkal gazdagon illusztrált folyóiratok (pl. az „Illustrated London News” vagy az „Illustrated American”). A dokumentarista - realista irányzat uralkodik (az ún. új realizmus), a mai *photojournalism* vagy fotó-esszé, az új újságírói nyelv kezdete. Ennek a korai időszaknak a klasszikus munkái a XIX. sz. negyvenes éveiben zajló amerikai-mexikói háború dokumentációja, az 1855-ös krími háború, a kaliforniai „aranyláz”, a XX. sz. elején az orosz-japán háború eseményeinek megörökítése. Megjelennek az utazások során készített riportok is. Különösen divatos vidéknek számít Egyiptom és a Közel-Kelet, de Kína, Japán és az amerikai Vadnyugat is. Amerikában számos fotó készül az indiai civilizáció maradványairól. Ezekben a fotókban, habár még nem szándékosan, de igen nagy szerepe van a szociológiai megfigyelésnek.

A 80-as években Étienne Jules Marey és Edward Muybridge egymástól függetlenül fontos technikai újítást vezet be – a mozgás szekvenciális fotózását: ez a minimális időintervallumokban készített fotósorozat lehetővé teszi a (pl. táncos, kötél-táncos, vagy lovon vágázó ember) mozgás fázisainak analitikus megragadását. ([37] lásd Mulligan, Wooters 2000: 294-301). Az ilyen típusú sorozatok fontosak szociológiai szempontból, ha a tevékenység vagy interakció során figyelmet fordítunk a gesztusra, a testbeszédre, a mimikára. Napjainkban ezzel a fotózási móddal leggyakrabban a sí, tenisz vagy golf-oktató könyvekben találkozunk, nem pedig a szociológiai értekezésekben.

A tömeges, amatőr fotózás akkor kezdődik el, amikor 1888-ban Eastman Kodak feltalálja az egyszerű kézikamerát. Miként a cég reklámszlogenje hirdeti: „You push the button, we do the rest.” „Lenyomod a gombot, a többi a mi dolgunk”. 1929-ben Németországban feltalálják a Vacu-Blitz lámpát, ami nagymértékben megnöveli a zárt térben történő fotózás lehetőségét. Nagy karriert fut be előbb a két objektíves majd az egy objektíves tükörreflexes fényképezőgép. Az újabb idők – a teljesen automata kamerák, napjaink pedig a digitális kamerák kora. A fotózás egyre egyszerűbbé válása az amatőr fotózás sosem látott népszerűségét eredményezi. A hétköznapi élet fontos alkotóeleme és a társadalmi interakciók fontos médiuma lesz az emberi társadalmakban ([11] lásd Bourdieu 1990; [38] Musello 1979). Az 1987-es amerikai adatok azt mutatják, hogy 11 milliárd fotót készítettek, és a családok 94%-nak volt fényképezőgépe ([7] lásd K. Becker 2001:11397). 1993-ban már 17,2 milliárd fotó készült az USA-ban (lásd Cronin 1998:69).

Angliában a családok 80%-nak van fényképezőgépe ([14] lásd uo. 1998:70) A házi-archívumok a szociológiai ismeretek kimeríthetetlen forrásai, különösképpen a mindennapi élet, a szokások, valamint a családi élet fordulópontjait (születés, esküvő, temetés stb. ) illetően. „A „házi készítésű” fotók nem csupán a valódi történések mechanikus feljegyzései, de a családi élet különböző területeinek gondosan válogatott és társadalmilag szabályozott ábrázolásai is.” ([38] Musello 1979:106)

A XX. sz. az az időszak, amikor a professzionális fotózás sorsa két vágányon fut. Egyrészt fejlődik a művészi fotó, amely idővel elfogadott művészeti ág lesz. Másrészt virágzik a riport, a sajtófotó. Ez utóbbi egyébként nemegyszer szintén vitathatatlan művészi értékkel bír. Itt kell megemlíteni a „Life” magazin körül csoportosuló fotósok (Margaret Bourke-White, Robert Capa, Elliot Erwitt, Eugene Smith) ma már klasszikusnak számító, erős szociológiai indíttatású munkáit, valamint a „Magnum” csoport hasonló irányultságú tevékenységét. Számos riportfotót találunk a párizsi „Paris Match”-ban. A francia „humanista fotó” iskola (Robert Doisneau, Willy Ronis, Henri Cartier-Bresson) a párizsi utcai életre koncentrált, igyekszik a francia nemzetkarakter lényegét megörökíteni. A kávéházak, a szerelmespárok, a munkás emberek a munkaszünetben optimista képei az életörömet, közösséget, szolidaritást, barátságosságot fejezik ki. Így folytatják Eugène Atgetnek ([1] lásd 1992) a XX. sz. elején készült híres sorozatait, a párizsi életet megörökítő úttörő fotóit. Hasonló monografikus módon dokumentálja New York lakóinak az életét Weegee (Arthur Fellig művészneve). Osztja a francia iskola bizonyos ideológiáját és stratégiáját, amit a következőképpen fejez ki: „Az emberek olyan kiváló objektumok, hogy a fotósnak csupán visszatartott

lélegzettel kell várnia azt az egyetlen pillanatot, amit meg akar örökíteni a filmen, mert ha ez a századmásodperc elillan, az idő már meghalt, és sohasem lehet visszafordítani.” (Weegee 1945, [36] id. Mirzoeff 1999:80)

Teljesen más hangulatúak Diana Arbus riportfotói, amelyek a marginalizálódott emberekre, deviánsokra, eltévelyedettekre, kábítószerezésekre koncentrálnak. A deviáns szubkultúra még drasztikusabb fotóit láthatjuk Nan Goldin önéletrajzi sorozataiban ([25] lásd 1996). Részletesen dokumentálja azoknak a többségükben fehér, fiatal, kezdő művészeknek az életét, akik a hetvenes évektől fogva szubkulturális közösséget alkottak, újfajta családformákkal, szexuális kapcsolatokkal, kábítószeres élményekkel kísérleteztek, végül pedig az AIDS tragikus tapasztalatát élték meg. A hatvanas években számos országban bemutatták az 1955-ben a New-yorki Modern Művészetek Múzeumában kiállított, *Az emberi család (The Family of Man)* című fotósorozatot, ezt a talán legjobb, nagyon komoly szociológiai üzenetet hordozó, az emberi sorsot a születéstől a halálig – többtucat országra, kultúrára és civilizációra jellemzően, összehasonlító kontextusban – végigkísérő fotógyűjteményt. Lengyelországban a művészi fotó ilyenfajta szociológiai ambícióinak remek példáját adják Zofia Rydet sorozatai (*Szociológiai feljegyzés*), vagy Benedykt Dorysnak a *Kazimierz Dolny* című ciklusa ([21] lásd Garzdecki 1981: 4-5). 1982-től kezdve örökíti meg a lengyelek életét Anna Beata Bohdziewicz, pl. a *Fotónapló, avagy dal a világ végétől* c. sorozatban (lásd Képek működésben 2003:33-34). Említettük már a Biesko-Bialában 1980-ban megrendezett „Lengyel szociofotó szemlét”, amelyen határozott társadalmi érdeklődésű fotósok munkáit gyűjtötték össze ([32] lásd Kosińska 1981).

## A szociofotó felé

A fizikai antropológia és az antropometria már a XIX. században is él a fotós feljegyzéssel. Téziseik bizonyításához szisztematikusan készülnek a rasszok, etnikai és fizikai típusok fényképei. Ezt követően kezdi használni a fotó eszközt a társadalmi antropológia, az etnológia és az etnográfia. Ennek első próbálkozásaival a XIX. sz. hetvenes és nyolcvanas éveiben találkozunk, amikor Edward Taylor lefotózza az Amerikában élő indián törzseket. A század végén Európában divatos lesz az egyszerű nép idealizált és romantikus ábrázolása, aminek következtében a folklór a fotó témájává válik. A XX. sz. húszas éveitől kezdve a fotó a társadalomantropológusok kutatási eszköze lesz, amikor terep megfigyeléseket folytatnak a Polinéz-szigeteken: Bronisław Malinowski (Trobriand-szigetek), Alfred Reginald Radcliffe-Brown (Andamán szigetek), Raymond Firth (Tikopia lakói között), Edward Evans Pritchard (Azande és Nuer törzsei között). Lefotózták mind az anyagi kultúra tárgyait (pl. csónakokat, íjakat, házakat, kerteket, a Malinowski által leírt *kula* rituálé során használt nyakláncokat és karkötőket), mind pedig a közösségi viselkedés formáit, különös tekintettel a *sacrum* szférájára: a vallás, mágia, karnevál eseményeire. Gyakorta lefotózták saját magukat is a bennszülöttek között, szemmel láthatóan dokumentálva, hogy a helyszínen jártak. A negyvenes években nagyon gazdag antropológiai fotóanyagot készít Gregory Bateson és Margaret Mead ([3] lásd 1942), több ezer fotóval dokumentálva Bali népének kultúráját. Ezzel a témával bővebben foglalkozunk a további fejezetekben.

Az amerikai szociológia kezdeteinél a fotó mint az elképzelések és hipotézisek illusztrációs eszköze jelenik meg. Az „American Journal of Sociology” megjelenésének első húsz évében, 1896 és 1916 között 31 illusztrált cikk jelenik meg 244 fotóval. Amikor azonban Albion Small, az Amerikában akkor erősödő pozitivisták beállítottóság képviselője lesz a főszerkesztő, megszűnik a hely a fotó számára ([49] lásd Stasz 1979:120). Small legfőbb kifogása a fotó ellen, hogy az nem objektív, befolyásoló és ideológiai hatást gyakorol az olvasóra, véletlenszerű, és a képeket nem lehet standardizálni és kvantifikálni. A fotót néha még felhasználják a chicagói iskola idején, a harmincas évek város-szociológiájában és város -antropológiájában. Ennek példája a fiatalok bandáiról készült, részletes interpretációval ellátott 40 fotó, amelyek Frederic Thrasher a bűnözés szociológiájáról írt klasszikus művében - *The Gang* ([51] 1927) kaptak helyet. Lényegében azonban több mint fél évszázadra elválnak egymástól a szociológia és a fotográfia útja. A szociológia fotográfia iránti érdeklődésének reneszánsza a hetvenes években kezdődik, ami talán a pozitivisták paradigmától való eltávolodáshoz, valamint az ún. szubjektivisták fordulathoz kapcsolódik, a szimbolikus interakcionizmus, fenomenológia, etnometodológia, dramaturgiai szociológia felé forduláshoz kötődik. A szociológia által inspirált fotó-témák közül ki lehet emelni számos fotó-projektet, amit ebben az időben szociológusok valósítottak meg: Dough Harper, Bill Aron, Phyllis Ewen, Bruce Jackson, Mark Rosenberg, Edward Hall, Erwin Zube, Erving Goffman. Róluk a későbbi fejezetekben szólunk. 1972-ben születik meg a reflexív, vagy partneri, kollaboratív szociofotó (*reflexive photography, collaborative photography*): Sol Worth és John Adair ([54] lásd 1972) fényképezőgépet adnak a navajo törzs tagjai kezébe, mintegy kiprovokálva a helyi közösség tagjainak szemével megmutatott világ spontán képeit. Ennek a korszaknak az eredményeit az 1981-ben a chicagói Northwestern Egyetemen megrendezett *Exploring Society Photographically* című, nagy visszhangot kiváltó kiállítás foglalta össze.



A nyolcvanas években erősödik a fotográfia, mit a vizuális kultúra része iránti érdeklődés, azzal egy időben, hogy a szociológiában egy újabb fordulat következik be, a kulturalista fordulat. Ennek az irányzatnak az úttörője Clifford Geertz volt ([22] 1973: 5), aki már 1973-ban azt írta: „Ha Max Weber nyomán elfogadjuk, hogy az ember az önmaga által szőtt jelentéshálóba függesztett állat, és a kultúrát mint ezt a hálót kezeljük, akkor el kell ismerni, hogy annak elemzése nem lehet törvényeket kereső kísérleti tudomány, hanem jelentést kereső interpretáló tudomány kell legyen”. A kulturalista fordulat összevetője a Jean Baudrillard ([4] lásd 1988, 1994) által deklarált képi fordulat, amely szükségszerű válasz a modern ember képzeletében és érzékenységében, valamint az egész kortárs kultúrában általa hangsúlyozott szimulációs szerepre. A társadalmi világjelentést hordozó világként, az emberek által megkonstruált vagy neki tulajdonított jelentést hordozó „szöveg”-ként való felfogása az elemzés fontos tárgyává tette a fotókat a kulturális tanulmányok (*cultural studies*) számára.

Erving Goffman 1979-es, ma már klasszikusnak számító *Gender Advertisements* című munkája egy fontos, úttörő interpretációs kísérlet, amely a fotóanyag elemzése alapján törekszik fontos előfeltevések, feltételezések és jelentések megfogalmazására. Úttörőnek tekinthetjük, mivel az előtt keletkezett, hogy a vizuális szociológia önálló tudományággá vált volna. A szerző imponáló, 508 darabból álló, férfiakat és nőket hol egyenként, hol egymás közti kapcsolatban, a legkülönbözőbb élethelyzetekben ábrázoló fotó kollekciót gyűjtött össze, elsősorban reklámfotókat, de sajtó és családi fotókat is. Goffman meghatározásával, itt manifesztálódnak az expresszív viselkedés különböző formái, mindenekelőtt a nemek demonstrálása, amit az adott kultúra által elfogadott konvenciók határoznak meg, és a nem (*gender*) mélyen rejtett, gyakran nem tudatosult kulturális definícióját tükrözik. Ezek a definíciók tanultak, a szocializáció során szerzettek. „Kifejezésük nem ösztönös, hanem társadalmilag tanult és társadalmilag standardizált; az a sajátos társadalmi kategória bizonyos kifejezéseket alkalmaz, és a társadalmilag kijelölt szekvencia mutatja meg, hogy e kifejezések mikor alkalmazhatók”. ([23] uo. 1979:7) Az emberek kulturálisan rájuk kényszerített és internalizált definícióknak megfelelően mutatják meg önmagukat másoknak. Nőnek vagy férfinak lenni annyi, mint a nőiesség vagy férfiasság kulturális elképzelései szerint mutatni meg magunkat ([23] lásd uo. 1979:8). A Goffman által összegyűjtött fotók ennek az önreprezentációnak a jellegzetes vonásait, szabályait, stílusait tükrözik. A természetes helyzetekben, riporter módján készített fotók megmutatják, hogy nők és férfiak spontán módon, reflexió nélkül miként formálják saját képüket. Más jellegűek a direkt stilizált, modellált, megrendezett reklámfotók. Ezek már preinterpretáltak, lehetővé teszik az interpretáció interpretációját. Hiszen saját alkotójuk, a reklámot létrehozó elképzeléseit tükrözik arról, milyen a „tisztá”, tipikus, ideális, igazi nőiesség vagy igazi férfiasság. „A valós élet különböző kontextusaiban felfedezhető ritualizált viselkedési gyakorlatok a női szereplőt felvonultató reklámokban „hiper-ritualizált” formában jelennek meg” ([23] uo. 1979:26). Ahhoz, hogy eljusson a befogadóhoz és létrehozza a várt eredményt, a reklám szerzőinek törekedniük kell arra, hogy jól értelmezzék az érvényes sztereotípiákat (pl. széles körben alkalmazva az olyan *quasi*-szociológiai módszereket, mint a fókuszcsoporthoz tartozó végzett csoportos interjú, ami interpretációjuk helyességét teszteli), majd szélsőséges formát adva ki is hangsúlyozzák azokat, hogy ezáltal megkönnyítsék a befogadó számára a kívánt üzenet percepcióját. Ezzel el is végzik a szociológus munkájának a felét, aki majd reinterpretilja az általuk közvetített interpretációt, korrigálja az adott reklámban megjelenő idealizálást és hiper-ritualizálást, rekonstruálva a nőiesség és férfiasság valóságos mintáit. Ez lehetséges, hiszen a reklám szerzői „nem a semmiből teremtik meg a reklámban felhasznált kifejezőerő ritualizált formáit, hanem ugyanabból a kifejezési eszközkészletből, rituális idiómából merítenek, ami a társadalmi szituáció bármely résztvevőjének rendelkezésére áll egészen hasonló célból: hogy a mások által megfigyelt tevékenység olvashatóvá váljon”. ([23] uo. 1979:84). Érdemes megfigyelni, hogy a reklám nem csupán visszatükrözi a nemek kulturális definícióját, de rögzíti is azt azáltal, hogy a társadalomban a permanens szocializáció hatalmas eszközeül szolgáló tömegtájékoztatási eszközök uralják. Újabb példáját adja a társadalomban gyakori önmegerősítő meggyőződés jelenségének, amelyet Robert Merton ([35] lásd 1996) „önbeteljesítő prófécia” elnevezéssel határozott meg.

A fotó elemzése számos érzékeny megfigyelést tesz lehetővé Goffman számára. Idézzünk fel ezek közül néhányat. A reklámfotókon a nők általában alacsonyabbak, mint a férfiak. Ha a nőt és a férfit valamilyen hétköznapi tevékenység folyamatában mutatják, a férfi gyakrabban tölt be irányító szerepet, magasabb kompetenciáját demonstrálva: instruál, segít, oktat, megmutat. Hasonlóképpen, a férfi gyakrabban koncentrálni, olyan benyomást kelt, mint aki uralkodik a helyzeten, miközben a nő a saját gondolataival van elfoglalva, elfordítja a tekintetét, az esetleges veszélytől való távolságtartást és a férfi erejében és kompetenciájában való bizalmat demonstrálja. A nőket gyakrabban ábrázolják fekvő vagy ülő, a férfiakat pedig álló helyzetben, ami térbelileg az alárendeltséget és a felsőbbiséget sugallja. A nő a férfi térdére ül, hagyja, hogy az a karjába vagy a hátára vegye, önként engedelmes tárggyá válik. A fotókon a nők gyakran oldalra vagy előrehajlítják a fejüket, ami az engedelmisség újabb jele (*head cant*), hasonlóképpen, mint a jellegzetes behajlított térd (*knee bend*) a bátortalanság vagy szégyenlősség gesztusában, miközben a férfiak gyakrabban állnak kiegyenesedve, felemelt fejjel. A nő karonfogása (*arm lock*) vagy átkarolása (*shoulder hold*) tipikus jelei a nő meghódításának, a nő részéről pedig annak, hogy átadja magát

férfi gondoskodásának. A nők gyakran finoman megérintenek, simogatnak, dédelgetnek különböző tárgyakat vagy háziállatokat (*feminine touch*), míg a férfiak eszközként, valamely konkrét feladat végrehajtására használják a kezüket. A nők gyakrabban mosolyodnak el és spontánabban nevetnek, illetve gyakrabban pózolnak direkt, mint a férfiak. Világosabban fejeznek ki minden érzelmet: az eufóriát, szomorúságot, kétségbeesést. Végezetül, a nők nagyobb hangsúlyt fektetnek a külsőre: smink, ékszerek, öltözködés. Így hát abban az időben, amikor a feminista mozgalom még gyermekcipőben járt, a fotók interpretációja lehetővé tette Goffman számára, hogy rámutasson az amerikai (vagy tágabb értelemben a nyugati) kultúrában uralkodó nő és férfi sztereotípiákra, amelyekkel aztán a feminista mozgalom vitába és harcba szállt. Goffman projektje felülmúlhatatlan mintává vált számos későbbi hasonló próbálkozás számára.

Már az új diszciplína – a vizuális szociológia – keretében megvalósuló különböző fotó projekteket gyűjt össze és kommentál Jon Wagner az 1979-ben megjelent *Images of Information* című kötetében. Az ilyen típusú projektek egy másféle összeállítását mutatja be Howard Becker az 1981-ben kiadott *Exploring Society Photographically* című munkájában. Az első, vizuális antropológiával foglalkozó kézikönyv - amely a szociológusok számára is számos útmutatót ad - 1986-ban jelenik meg ([17] lásd Collier, Collier 1986). A hetvenes évektől kezdve a szociológiai világkongresszusokon külön vizuális szociológia szekciók tanácskoznak: 1978-ban Uppsalában, 1982-ben Mexico Cityben és 1986-ban New Delhiben. Az egyik első, teljes mértékben az antropológiának és vizuális szociológiának szentelt elméleti konferenciát 1989-ben tartották meg Amsterdamban ([47] lásd *Eyes Across the Water* 1989).

A társadalom felé forduló fotográfia és a képi tartalmakra egyre érzékenyebbé váló szociológia eredményeit megörökölve, a vizuális szociológia (az angolszász országokban *visual sociology*, Franciaországban *sociologie de l'image*, Németországban *Medienwirkungsforschung* elnevezéssel) egyre dinamikusabban fejlődő szakterület a XXI. század szociológiáján belül.

### A fotográfia, mint az egyéb szociológiai módszerek kiegészítése

A fotográfia szerepe vita tárgyát képezi a szociológiai megismerésben. Ez a társadalmi megismerés státusza körüli tágabb vita visszhangja. A hagyományos, még a pozitivista orientációból eredő álláspont azt hirdeti, hogy a megismerés célja és végső eredménye a társadalomtudományokban is az objektív megismeréshez való eljutás, vagyis a társadalmi élet sajátosságainak és törvényszerűségeinek a feltárása. Az új, elsősorban a posztmodern irányzathoz kapcsolódó álláspont tagadja az objektív igazság létezését, legalábbis az ahhoz való eljutás lehetőségét, arra mutatva rá, hogy minden tudás szubjektív, a megismerés kontextusától vagy a megismerő helyzetétől függően igen relatív konstrukció.

### A kritikai realizmus

A hagyományos álláspont értelmében a fotográfia egy bizonyos objektíve létező helyzet ábrázolása. A fotográfia esetében a fotós technika az optikai törvényszerűséggel él (*camera obscura*), amelynek köszönhetően minden fotót az objektív előtt található tárgy visszatükrözésének lehet tekinteni. Ezt a – realistának nevezhető – álláspontot képviseli Roland Barthes (2000:80 és 86): „Kertész egyik 1915-ös fotója harcmezőn pihenő lengyel katonákat ábrázol; nincs benne semmi rendkívüli hacsak az nem, hogy egyetlen realista festő sem tudná azt érzékeltetni, hogy a katonák valóban *ott voltak*; nem emlék, elképzelés, rekonstrukció, amit látok, nem a Maya testének egy darabja – a művészet csak úgy ontja őket -, hanem maga a valóság múltbéli állapotában: egyszerre a múlt és a valóság.” Hasonló gondolatot találunk a fotográfia klasszikusainál. Edward Weston szerint: „Csakis erővel lehet a kamerát arra kényszeríteni, hogy hazudjon: alapvetően őszinte eszköz” ([45] idézi: Sontag 2007:273). Moholy Nagy is így gondolkodik: „A fényképezőgéppel tehát hozzájutottunk az objektív látás megalapozásának legmegbízhatóbb segédeszközéhez”. ([45] idézi: Sontag 2007: 294). A fotográfia iránt érdeklődő szociológusok többnyire szintén a realista nézőpontot képviselik. „Talán az egyetlen különbség az élő látvány és annak képi interpretációja között, hogy az élő látvány meggyőz minket arról, hogy amit látunk, az olyan, mint ahogy most, ebben a pillanatban látjuk, míg a kép a legjobb esetben azt garantálja, hogy valamikor olyan volt.” ([23] Goffman 1979:12)

Természetesen mindvégig a hagyományos, fényérzékeny filmet alkalmazó fotográfiáról beszélünk, hiszen a digitális fényképezőgép korlátlan lehetőséget nyújt a kép számítógépes manipulálására, amelynek eredményeképpen virtuális képeket, Baudrillard kifejezésével élve „szimulációkat” hoznak létre, amelyeknek a valóságban egyáltalán nincs megfelelőjük. Mirzoeff szerint ([36] 1999:88) ez a „fotográfia, mint bárminek a bizonyítékaul szolgáló eszköz végét jelenti”.

Körülbelül a nyolcvanas évektől szembehelyezkedik a realista állásponttal egy másfajta álláspont, amelyet először az „új etnográfia” fogalmaztak meg ([39] lásd Pink 2001:1), később a posztmodern reflexióban, valamint a „kulturális tanulmányok” bizonyos áramlataiban. Ez azt hirdeti, hogy a fotográfia nem a valóságot tükrözi, hanem inkább „a fotós személyes és professzionális intencióit, az intézményesült eljárásokat, amelyeknek alá van rendelve a tevékenysége, a mód, ahogy a fotográfiát a sajátos kulturális diskurzusokhoz viszonyítva használja és ahogy saját önazonosságának különös aspektusait megfogalmazza, valamint azt, hogy milyen reprezentációs elméletek inspirálják a gyakorlatot” ([39] uo. 2001:55). Nevezzük kritikainak ezt a látásmódot. A fotográfia itt a megismerés eszköze, de nem annak megismeréséé, amit megmutat, hanem inkább a fotózás egész szubjektív és társadalmi kontextusának megismeréséé. Amint azt Marcus Banks észreveszi ([18] 1998:18), ez a látszólag legobjektívebb fotós technikákat is érinti: „Még a modern ipari társadalmak klasszikus „láthatatlan kamerái” is – a bankok térfigyelő-kamerái, az országúton az autók sebességét mérő kamerák, a helikopterről a teret pásztázó „égi szemek” is társadalmilag meghatározottak és bizonyos társadalmilag megkonstruált nézőpontból „látnak”.

A realista álláspont a fotográfiát a szociológiában korábban kidolgozott számtalan módszer és kutatási technika kiegészítésének, a társadalmi megismerés kiegészítő segédeszközének tartja. Így kezeli a fotográfiát Susan Sontag ([45] 2007, 141 és 12-13): „a fényképezést általában a megismerés eszközének tartjuk (...) A fénykép bizonyíték. Amiről hallottunk, de amiben mégis kételkedünk, az bizonyosságot nyer, ha fényképet látunk róla (...) Egy fotó megfellebbezhetetlen bizonyítéka annak, hogy egy bizonyos dolog megtörtént.” A szélsőséges kritikai álláspont „ellentétes nézetet képvisel, amely szerint ahhoz, hogy megfelelő módon birtokba vegyék a vizuális szférát, a társadalomtudományoknak inkább alternatív célokat és módszereket kell kidolgozniuk, ahelyett, hogy hozzátennék a vizuális aspektust a már meglévő módszertani szabályokhoz és analitikus sémákhoz. „([39] Pink 2001:4). Sajnos, a szerző nem igazán tudja kifejtetni, mire kellene támaszkodniuk ezeknek az alternatív módszereknek.

A jelen műben egy köztes álláspontot képviselek, amit nevezhetünk kritikai realizmusnak. Nem tagadva az „új etnográfia”, a posztmodernizmus vagy a „kulturális tanulmányok” bizonyos meglátásainak helyességét a fotográfiában kifejeződő szubjektív vagy szituatív elemek témájával kapcsolatban, egyúttal azt állítom, hogy a fotó mindig valaminek a fényképe, valamit ábrázol, valamilyen társadalmi jelenséget vagy törvényszerűséget tükröz vissza. Elizabeth Chaplinhoz hasonlóan ([8] 1994:199) úgy vélem, „nincs ok arra, hogy a társadalomkutató ne vegye figyelembe azt a tényt, hogy a fotográfia társadalmilag megkonstruált, ugyanakkor észrevegye, hogy részletes információkat közvetíthet a társadalomról, amelyről korábban keveset vagy épp semmit sem tudott”.

Ha a fényképezőgép az emberi szem sajátos technikai meghosszabbítása, akkor a fotózásban is megjelenik az a kettősség, amit a köznyelv a „látni” és „nézni” megkülönböztetésében ragad meg. „Látni” annyit jelent, mint passzívan feljegyezni azt, ami valahol kívül, a látó személyén túl létezik. „Figyelni” azt jelenti, hogy aktívan valami felé fordítani a figyelmet, a valóság valamilyen szubjektív vagy kulturális kritériumainak megfelelően. A fényképezőgép lát, abban az értelemben, hogy visszatükrözi az objektív előtt lévő valóság világ egy részletét. A fényképezőgép, vagy inkább az azt kezében tartó fotográfus az objektíven keresztül néz, abban az értelemben, hogy kiválaszt egy tárgyat, beállítja a képkivágást – a középpontba állítva azt, ami lényeges, és félretolva azt, ami lényegtelen, a tárgyat éles vagy elmosódottabb képsíkba helyezi, szűrők és más technikai eszközök segítségével színezetet, kontrasztot ad a képnek. Mindez bizonyos személyes szándékok és kulturális szabályok szerint történik. „A leghétköznapibb fotó is – a fotós nyilvánvaló szándékán kívül – kifejezi az egész csoport számára közös percepció, gondolkodási és értékelési sémák egész rendszerét” ([11] Bourdieu 1990:6). Mi több, a szociofotón a fotó tárgya legtöbbször az ember. Ő pedig lehet, hogy nem marad kizárólag passzív tárgy, hanem interakcióba lép a fotóssal, pózol, a helyzet szubjektív értékelésének valamint a saját közösségében a fotózásra vonatkozó kulturális szabályoknak megfelelően viszonyul a fotós tevékenységéhez. A létrejövő fotó tehát a fotós és a lefotózott közötti többé vagy kevésbé artikulált tárgyalás eredménye.” Nem csak a kutató szubjektivizmusa árnyalja az általa értelmezett „valóságot”, de a kutató és az adatközlő szubjektivizmusa közötti kapcsolat is alakítja a valóság kialakult verzióját” ([39] Pink 2001:200).

A fotót elemezve tehát mindig legalább három réteget kell figyelembe venni: (a) azt, amit visszatükröz, vagyis a tárgyat, (b) a fotót készítő szubjektivizmusát és kulturális orientációját, valamint lehetőség szerint (c) a lefényképezett személyek szubjektív és kulturális reakcióját, amit azzal fejeznek ki, ahogyan a fotón megjelennek. A direkt megismerő céllal létrehozott szociofotó esetében a (b) réteg aránylag könnyen észrevehető. Elfogadhatjuk, hogy a fotós szubjektív intenciója a társadalom kutatása, a helyzet egyértelműen kutatási helyzetként van meghatározva, és kulturális orientációja a tudományos közegehez való tartozásának függvénye, ami a kutatás folyamatában dominál az egyéb hovatartozása vagy lojalitása felett. A (c) réteg, vagyis a tanulmányozott személyek reaktivitása attól függően fog különböző mértékben megjelenni, hogy a fotót milyen technika vagy szociológiai módszer keretén belül alkalmazzák. Egyelőre az (a) rétegnél maradunk, vagyis a „kritikai realizmus”

realista oldalánál, végiggondolva, hogy a fotográfia mely szociológiai kutatási módszereknek és technikáknak tud segítségére lenni a társadalmi világ sajátosságai és törvényszerűségei megragadásában.

## A megfigyelés

Teljesen nyilvánvaló, hogy ha a fotográfiáról mint fénykép készítéséről beszélünk, az mindenekelőtt a megfigyelés módszereinek kiegészítése vagy gazdagítása. A fényképezőgép használatával történő megfigyelés négy típusát különböztetjük meg. Az egyik a megfigyelőnek (fotográfusnak) az adott közösségben elfoglalt helyzete szerinti megkülönböztetés. Eszerint beszélhetünk résztvevő, a közösség tagjának (insider) perspektíváját felhasználó megfigyelésről, illetve külső, egy másik közösség tagjának (outsider) perspektívájából folytatott megfigyelésről. A résztvevő megfigyelés esetében a kutató belép a kutatandó közösségbe, a rájuk jellemző tevékenységeket végzi, utánozza rájuk jellemző életmódot, elsajátítja az uralkodó szokásokat és erkölcsi szabályokat, megtanulja a helyi nyelvet vagy a szókincs finomságait. Ennek eredményeképpen megszerzi a közösség tagjainak elismerését, a közösség a sajátjaként fogadja el. Ennek köszönhetően bizonyos értelemben láthatatlanná válik, beleolvad a közösségbe és beható megfigyeléseit úgy végezheti, hogy azokat nem zavarják a kutatott személyek reakciói. Mi több, a kutatott közösség bensőséges ismerete lehetővé teszi, hogy annak legfinomabb, rejtett vonásait és törvényszerűségeit is észrevegye. Ez nemegyszer hónapokat vagy éveket vesz igénybe, ám hatalmas megismerési haszonnal bír: „A társadalom az előtt a kutató előtt leplezi le magát, aki hosszú időn keresztül behatóan figyel, nem csupán az arra járó gyors pillantásával (...) Hosszú időt töltve a kutatott társadalom tagjai között, a fotográfus megtanulja, mi az amit érdemes megörökíteni, hol húzódik a mélyebb, nem csupán felszínes dráma, és miként lehet ezt a drámát lefordítani a világ és a vízió nyelvére” ([6] *Exploring Society Photographically* 1981:11).

Először a társadalomantropológusok terepkutatásaiban (pl. Bronisław Malinowski, Gregory Bateson, Margaret Mead), később pedig a szociológusoknak a modern városi társadalomra jellemző különböző közösségek körében (például William Foote Whyte klasszikus, a fiatalok bandái között folytatott kutatásaiban) ily módon végzett klasszikus kutatási projektekben a jegyzetfüzet volt a megfigyelés alapvető eszköze. A megfigyelték számára észrevétlenül lehetett feljegyzéseket készíteni, pl. – mint azt Whyte tette – éjszaka jegyezve fel az egész nap észrevételeit. Sokkal nehezebb megőrizni a láthatatlanságot és az anonimitást, ha a fényképezőgép lesz a kutatási eszköz. „Mivel a fotózás sokkal aktívabb, mint a megfigyelés, kétségkívül hatással van rá, miként fogadják a terepen a kutatót.” (Harper 1979:30). Ez különösen azokat a közösségeket érinti, amelyekben nem jellemző a fényképezőgép használata. Doug Harper részletesen leírja azokat a nehézségeket, amelyekkel a hajléktalan csavargókat megörökítő fotó-projekt során találkozott. Először teljesen el kellett fogadtatnia magát a közösséggel a mindennapi életükben, ami önmagában is komoly álcázást igényelt. Ebben az időszakban még nem készíthetett fotókat, azonban felbecsülhetetlen értékű volt a belülről látott közösség problémáinak megértése szempontjából, ami lehetővé tette a szociológiai szempontból valóban lényeges témák kiválasztását, sőt, a fotózás forgatókönyvének előkészítését. Csak ekkor lehetett elővenni valami olcsó és egyszerű, látszólag a szemétdombon talált fényképezőgépet, és eljátszani egy ilyen nem tipikus hobbit. Idővel a lefényképezettek hozzászóltak ehhez a különbséghez, és többé nem fordítottak rá figyelmet. Mindennek eredményeképpen egy remek szociofotó gyűjtemény jött létre (lásd uo.1979).

A terepkutatásaikhoz fotódokumentációt kapcsoló társadalomantropológusok helyzete némileg könnyebb volt. Annak ellenére, hogy hosszú időt töltöttek a kutatott közösségben, megtanulták a nyelvüket és elfogadtatták magukat a helybeliakkal, óhatatlanul úgy tekintettek rájuk, mint egy kívülről jött fehér emberre. Ezért kevesebb figyelmet fordítottak viselkedésük néhány furcsaságára, vagy az általuk használt tárgyakra. A fotózást a helybeliek egyszerűbben definiálhatták a fehér ember ártatlan, excentrikus különtségének, amivel nem kell foglalkozni. A legegyszerűbb természetesen a saját közösség résztvevő megfigyelése. De a kamera használata még akkor is bizonyos igazolást követel, ha nem reagálnak rá azok, akiket lefényképeznek. Vannak helyek, ahol a fotózás természetes és általános, ilyenek pl. a turista látványosságok, az utca, a tér, vagy egyéb közterületek. Nehezebb a helyzet a magánterületek (pl. házak), vagy a szakrálisnak tartott helyek (pl. templomok, temetők) esetében. Bizonyos ember-csoportokat könnyebb fényképezni. Ebbe a kategóriába tartoznak a gyerekek, akik nagyon gyorsan megszokják a kamera látványát és nem figyelnek a fotósra. Egy másik csoportot alkotnak a közéleti személyiségek – politikusok, ismert személyiségek – egy további csoportba tartoznak a híres emberek – színészek, énekesek, sportolók, akik számára a fotón való megjelenés a mindennapi élet részét képezi.

Bizonyos értelemben, bár minden tudományos szándék nélkül, a résztvevő megfigyelő szociológiai projektjének tekinthetők Nan Goldin, a híres amerikai fotóművész munkái. A fotó témájául saját bonyolult – a társadalom peremére szorultak, kábítószerek, homoszexuálisok, transzvesztiták, aidsesek között zajló – életét tette meg. Nővére öngyilkosságát követően elszökött otthonról, és fiatal korától kezdve ehhez a közegehez tartozott. Ahogy

ő maga írja, ettől fogva a fotográfia saját életeseményei emlékeinek megörökítési módja és identitáskeresése eszköze lett. A hetvenes évektől kezdve fotózott, mély realizmussal örökítve meg a csoport életének legintimebb és legdrasztikusabb pillanatait: a szexuális kapcsolatokat, fiziológiai szükségletek kielégítését, maszturbációt, ellentétes neműnek öltözködést, végül a fizikai lepusztulást és az AIDS következtében bekövetkező halált. A fotókat a csoport találkozóhelyéül szolgáló nyomorúságos lakásbelsőben készítette. Ami megdöbbentő ezekben a visszatérítő fotókban, az a képen ábrázolt barátok iránti humanista szolidaritás és együttérzés. Igaz, a fotók képlete a jóval később megjelenő reality show – élén a Big Brotherrel – eszméjére emlékeztet. Az is tele van testiséggel, szexszel, deviáns intimitással. De a különbség alapvető. Mint azt „Mirzoeff ([36] 1999:81) megfigyeli: „az ő művei eltávolodnak a fotózás lényegétől, a megfigyeléstől, és tanúságtétellé válnak. A tanú maga is részt vesz az adott jelenetben, majd beszámol arról, miközben a megfigyelő úgy igyekszik látni, hogy közben ő maga láthatatlan marad”. Goldinnak köszönhetően realista ábrázolást kapunk a deviáns fiatal szubkultúrákról, amelyek a hetvenes évek erkölcsi forradalma után az emberi kapcsolatok új formáinak kialakítására számítanak és vereséget szenvednek, legyőzi őket a „fő irány” kultúrája, a kábítószer-függőség és az AIDS.

A résztvevő megfigyelés ellentéte a külső, az adott közösséghez nem tartozó outsider helyzetéből történő megfigyelés. Ennek a hozzáállásnak a jelentősége akkor mutatkozik meg, amikor észre akarjuk venni mindannak a kivételességét, különlegességét, sajátosságát, egzotikusságát, ami a közösségben történik. A résztvevő számára a társadalmi élet bizonyos jelenségeit olyan természetesen, megszokottak, hogy azokat észre sem veszi. Ez a saját közösség idealizálásához, etnocentrikus szemlélethez is vezethet. Kívülről nézve jobban észre lehet venni a saját kultúránknak a más kultúráktól való különbözőségét, meg lehet őrizni az objektív kép feltételeként szolgáló nélkülözhetetlen érzelmi távolságot. A külső perspektíva élesebben rajzolja meg a kontrasztokat és megszabadít az értékelés túlzásaitól. A szociológia történetéből pontosan tudjuk, milyen tökéletes eredményeket adott az outsider megközelítése, pl. a francia Alexis de Tocqueville tanulmánya az amerikai demokráciáról (lásd 1996 /1848/) vagy a svéd Gunnar Myrdal kutatása az amerikai négerkérdésről (lásd 1944). Ezt a tudást átvéve a szociofotózásra, elfogadhatjuk, hogy a kívülálló helyzete növeli a látás élességét. A fotográfus-szociológus nem különbözik nagyon az amatőr-fotóstól, aki leginkább az idegen országok egzotikumától hajtva használja a fényképezőgépét. A külső fotós megfigyelés lesz tehát a leghasznosabb az összehasonlító vagy interkulturális összehasonlítások alkalmával.

A megfigyeléstípusok egyéb kritériumai a megfigyelő (fotós) láthatósága. Más tevékenységek ürügyén folytathat rejtett, álcázott megfigyelést. Folytathat nyílt megfigyelést, kapcsolatot teremtve a megfigyelttel (lefényképezettel), megvilágítva számára saját kutató szerepét és a fénykép készítés célját. Ebben az esetben partneri vagy kollaboratív fotográfiáról beszélünk. Mint tudjuk, nincs ideális módszer, mindegyiknek megvan maga előnye és hátránya. A rejtkehelyről történő fényképezést lehetővé teszik az erős teleobjektívek. Használatuk előnye, hogy kiküszöbölik a fotózás tárgyának a fotózás tényére adott reakcióját, ami lényegesen eltorzíthatná a helyzetet és megfoszthatná azt természetességétől. Hátrányuk azonban a szűk nézet és a kicsi mélységélesség, vagyis a fotózott tárgy kiragadása a környezetéből. Szociológiai célra azonban legtöbbször lényeges a tevékenység vagy interakció tágabb kontextusa: utca vagy park, koncertterem vagy footballstadion, üzlet vagy múzeum, lakás vagy börtön, stb. E kontextus – melyet vizuálisan csak a fotó tágabb háttere fed fel – figyelembevétel nélkül nem lehetséges a megfigyelt alakok, azok tevékenysége vagy interakciójuk interpretációja. Ezért a fotográfus szociológus számára a leghasznosabb a közlőről, nagylátószögű objektív segítségével történő fényképezés. A profik azt mondják: „ha nem elég jó a fényképed, az azt jelenti, hogy nem mentél elég közel” (Robert Capa, id. Becker 1998:85)

A közlőről történő fényképezés azonban általában lehetetlenné teszi a rejtőzködést. Ilyenkor jelenik meg a lefényképezetteknél, akik látják, hogy fényképezik őket az a bizonyos deformáló elem. Ha emellett még észreveszik, hogy a fotós titkolni próbálja, hogy fényképet készít, akkor még a céljait illetően is kételkedni kezdenek, és kellenlően vagy ellenségesen reagálhatnak. Máskor esetleg természetellenes pózokat vesznek fel, kellenlően magukat az objektív előtt. „Amikor a minket néző (vagy fotózó) másik emberre nézünk, és rendezzük a vonásainkat, úgy állítva be magunkat, ahogy szeretnénk, ha látnának, akkor saját image-ünket mutatjuk meg.” ([11] Bourdieu 1990:83). Roland Barthes ([3] 1981:10) így írja le a lefotózott tapasztalatát. Amikor érzem, hogy figyel az objektív, minden megváltozik: a „pózolás” folyamatában mintegy létrehozom magam, rögtön más testet alkotok magamnak, előre belehelyezkedem a képbe”. Bárki, aki a televízióban megnéz egy focimeccset vagy rock-koncertet, észreveszi, hogy amikor a kamera pásztázni kezdi a közönséget, azok az emberek, akikre a kamera fókuszál, rögtön elkezdnek különös grimaszokat vágni, integetni a kamerába, kiabálni valamit, stb. A rendező ilyenkor azonnal egy másik snittet keres, ahol azonban egy pillanat múlva megismétlődik a helyzet. A rejtkehelyről történő fényképezés estében további problémát jelent a művelet kétséges etikai jellege. Vajon bizonyos fokig nem becsapás-e, nem jelenti-e a lefényképezett személy saját képéhez és anonimitása megőrzéséhez való jogának megsértését? Nem egyszerűen mások meglesése, ahhoz hasonlóan, amit az etikailag oly kétséges *paparazzik* művelnek, a filmsztárok és sikeres emberek hivatalos meglesői? Amint azt Pierre Bourdieu írja ([11]

1990:83): „Úgy nézni, hogy közben láthatatlanok vagyunk, amikor mások nem látják, hogy nézik őket, és nem néznek ránk, még inkább, amikor ilyen módon készítünk képet, azt eredményezi, hogy ellopjuk más emberek arcását”. A modern rendszerek többségében a saját képünk védelméhez való jog és annak sérthetlensége egyike az állampolgári jogoknak, amelynek megsértése polgári, sőt büntetőjogi következményekkel járhat. E szabály alóli kivételnek számít általában a nyilvános helyeken – néhány főtől fölfelé – alkotott csoport, valamint a közszereplők, akiknek a munkájához tartozik a nyilvános szereplés (politikusok, a tömegkultúra bálványai, sportolók, színészek, *celebritások* stb.)

Ahhoz, hogy megszabaduljunk az ilyen etikai vagy jogi dilemmáktól, valamint kiküszöböljük vagy legalább ellenőrizzük a lefényképezettek deformáló reakcióit, a lefényképezettel nyílt relációba lépve a megfigyelés másik módjához kell fordulni, nyilvánvalóvá téve céljainkat és elnyerve a kooperáció bizonyos fokát. Ez a stratégia természetesen megkövetel bizonyos személyiségjegyeket: a másokkal való kapcsolatteremtés képességét és könnyedségét, asszertivitást, a másokra való nyitottságot – ami, mint tudjuk, nem adatott meg mindenki számára. Zofia Rydet *Zapis scjologiczny (Szociológiai feljegyzés)* című klasszikus fotósorozata nem jött volna létre a szerző átütő, mégis érzékeny személyisége nélkül, amely megnyitotta előtte az emberek ajtaját. Anna Bohdziewicz így írja le ([10] 1997:189): „Amikor Zofia olyan parasztházakat keresett, ahol reményei szerint régiségeket találhatott, a legöregebb házakat választotta. Azt mondta: – Ó! Ide bemegyünk! Ha meglátva csoportunkat kijött a gazdasszony, Zofia nagyon kedves hangon azonnal támadásba lendült: – Jó napot, jó napot! Azért jöttünk, hogy fényképeket csináljunk. – Milyen fényképeket? – próbálták megtudni a letámadott emberek. – Olyan fényképeket, amikért nem kell fizetni, és a Szentatya is megnézi őket ... Lefényképezzük a régi házakat. Bemehetünk? – és már megyünk is befelé, Zofia pedig felkiált: Ó! Milyen szép itt, gyönyörű! – és ellentmondást nem tűrő hangsúllyal: – Ide, ide tessék leülni ... – Jaj, de hát nem vagyok rendesen felöltözve, öreg vagyok, csúnya vagyok, minek ez? – hallatszott a bátortalan ellenállás. – Ugyan már, nagyon szép a ruhája, remekül tetszik kinézni! – Zofia ritkán engedte meg, hogy másik kötényt vegyenek, cipőt húzzanak vagy bármi hasonlót. Ez a határozott „bevonulás” azt eredményezte, hogy az emberek hallgattak rá és további ellenkezés nélkül tették, amit mondott nekik”.

Néha azonban ez a hozzáállás komoly problémákat eredményezhet. Nehézséget jelenthet például akkor, ha lehetetlen a kommunikáció, ha a fotós nem ismeri a fotózott közösség nyelvét. A megfelelően fejlett „fotó kultúra” hiánya, vagyis ha az adott csoportban ritkán készítenek fotót, azt eredményezheti, hogy nem értik meg a fotós szándékát. Az adott közösségben a *sacrum*-hoz tartozó szférák fotografálása ellenállást válthat ki. Máskor az emberek (arc, szem) tabunak számító fényképezése az együttműködés elutasításához vezethet. Épp így a fotós belépése a magán, vagy még inkább az intim szféra területére, védekező agressziót válthat ki. Ezért Jacob Riis, a XX. század elejének egyik klasszikus szociófotósa, nem kérve a lefényképezettek engedélyét, saját hozzáállását így határozta meg: *flesh and run* (lásd *Obrazy w dzialaniu (Képek működésben)* 2003:19).

A megfigyelés típusait megkülönböztető további kritérium a megfigyelt helyzet vagy esemény jellege. Legtöbbször természetes körülmények között figyelünk meg (fényképezünk), de nemegyszer mesterséges vagy megrendezett helyzetet teremthetünk. E második helyzet egyik változata a szociológiai kísérlet lefolyásának fotós feljegyzése, különösen a mikro-szociológia területén. A természetes helyzetek, mint azt már írtuk, különböző mértékben kedvezhetnek a fotós aktivitásának. Vannak könnyen hozzáférhető helyzetek, nyilvános helyszínek (park, utca, focimeccs, karnevál). Nagyon könnyű álcázni a turisták által látogatott helyeken – ahol mindenki fényképez valamit, vagy különleges események során, ahol tömegesen jelennek meg a sajtófotósok, pl. az utcai tüntetéseken vagy egy világhírű sztár koncertjén. A gyerekeket nagyon könnyű megfigyelni, mert gyorsan megfélemlenek a megfigyelőről, vagy nem érdekli őket. Jóval nehezebb a megfigyelés a magán, intim, anoním vagy a *sacrum* szférájához tartozó helyzetekben (otthon, a lakásban, templomban, kórházban). De itt is vannak olyan körülmények, amelyek között a fotózás természetesnek, sőt, elvártnak tűnik. Senki sem csodálkozik vagy protestál, ha esküvői ceremóniát, keresztelőt, elsőáldozást, pápai misét fotózunk.

Sokkal ritkábban készül szociófotó mesterséges, direkt megrendezett helyzetekben. Ennek példái lehetnek a testbeszéd (*body language*) illusztrálására készült fotók, amelyekkel számos, menedzserek, mediátorok, *public relations* szakemberek számára készült tanácsadó könyvben találkozhatunk (lásd pl. Quilliam 2000). Eddig fel nem használt gazdagságát adja a szociófotónak a színházi fotó, (Lengyelországban Wojciech Plewiński vagy Zbigniew Łagocki ennek a mesterei). Csak egy lépés választja el a nyilvánvalóan szociológiai szándéktól a kísérleti színház, mozgástanulmány, különböző kifejezőmódok fotós rögzítését, mint például Jerzy Grotowski Laboratórium Színháza vagy Tadeusz Kantor „Cricot 2” esetében (ez utóbbiak a krakkói Cricoteca gazdag gyűjteményében találhatók meg). A mesterséges feltételek közötti megfigyelés sajátos változata a laboratóriumi kísérletek rögzítése. A fotográfia lehetővé teszi a kísérlet fázisainak és teljes lefolyásának rögzítését, megragadva és megőrkítve a nüanszokat, amelyek a folyamat során elkerülhetnék a figyelmet. Lehetővé teszi az *ex post* elemzést, valamint azt, hogy a kísérletnél jelen nem lévő más szakértők is ellenőrizzék a kísérleti helyzetet. Ilyen

típusú úttörő munkák már az ötvenes években is készültek, amikor a kis társadalmi csoportokat megfigyelő kísérleti kutatásokat folytató csoport-dinamikai iskola gyakran élt a fotós feljegyzéssel laboratóriumi helyzetben. Jó példa erre a gyerekek közti interakció elemzése (Robert Bales), a konformizmus kutatás Salamon Ash csoportjaiban, vagy Muzafer Sherif csoportkonfliktus elemzése. A „megfigyelői hatás” elkerülése érdekében az ilyen típusú fotókat mindig rejtett helyről, speciális berendezések, például az egyik oldalán átlátszó tükör segítségével készítik.

A kamerával történő megfigyelés típusainak különbözőségét meghatározó negyedik kritérium a megfigyelés (fotózás) lefolyására vonatkozik. Ez alapján a megfigyelés lehet spontán, nyílt, strukturálatlan, vagy ellenkezőleg – szelektív, fókuszált, nyilvánvaló kutatói kérdésekkel irányított. Az első esetben a szociológus egyszerűen elmélyed valamilyen társadalmi helyzetben, készen arra, hogy fotón mindent megörökítsen, amit szociológiai szempontból fontosnak tart, „a napi események áramlatával úszik és hirtelen belekapcsolódik, észrevéve, hogy valaminek történnie kell, és mindenféle korábbi terv nélkül követi ezt az intuíciót” ([46] Sorenson, Jablonko 1995:153). A témák végtelen gazdagságát adja például a nagyvárosi utcai élet. Itt a szociológus hasonló a turistához. És ugyanazzal a veszéllyel találkozhat, mint a turista, nevezetesen a perspektíva eltorzul a furcsa, a különös, az egzotikus irányába, egyúttal figyelmen kívül hagyja a társadalmi élet hétköznapi, mintegy átlátszó aspektusait.” Ez minden etnográfia torzulása: az, amit feljegyezzünk, azok a saját életünkől eltérő jelenségek, illetve a nem várt hasonlatosságok. ([23] Goffman 1979: 25). Ugyanakkor pont a nyilvánvaló szférában rejtőzhetnek a legérdekesebb szociológiai titkok. „A jól ismert környezet olyan, amit mindig láttunk, de amire sohasem figyeltünk, mert természetesként kezeltük” ([11] Bourdieu 1990:34). Az utcai fényképezés pozitívuma azonban a fotózás szándéka és a váratlan felfedezések által a figyelem mobilizálása, (vagyis az, amit a tudományfilozófusok *serendipity* hatásnak neveznek). Mindenki, aki fotózik, tudja, hogy ha elindul „vadászni a kamerával”, akkor másképp, intenzívebben, szelektívebben, fókuszáltabban néz, mint egy egyszerű sétán. Ez gyakran fontos megismerési eredményeket ad.

A strukturáltabb fotográfia irányába tett lépés annak a helyzetnek az előzetes kiválasztása, amelyben fotózni akarunk. Tehát már nem egyszerűen a város, hanem a politikai demonstráció, az utcai fesztivál, a karnevál, az autóforgalom, a bolhapiac. A szociológus itt elmélyül az előre kiválasztott társadalmi kontextusban és annak fotós megfigyelése válogatottabb és tematizáltabb lesz. Valódi jelentést kap a professzionális előkészítés is, mivel a helyzet fontos aspektusainak kiválasztása a szociológia fogalmi megkülönböztetéseinek és elméleti hipotéziseinek megfelelően történik. Mint általában, ha egy adott helyzethez kész előfeltevésekkel közelítünk, megvan a veszélye, hogy előre elfogadott sémákba szorítjuk a megfigyelést. Szükséges hát ráérezni az ilyen feltételezéseket nem alátámasztó állításokra, vagy azokra, amelyek egyáltalán nem férnek bele az elfogadott sémákba. Mint minden tudós, a szociológus-fotós is Karl Popper falszifikációs direktívája szerint kell eljárnia: nem csak a korábbi hipotézist igazoló képeket kell keresnie, hanem mindenek előtt az azt megcáfoló körülményeket.

A strukturalizáció még nagyobb foka mutatkozik meg akkor, amikor a szociológus-fotós világosan megfogalmazza a kutatási problémát, a fotográfiát az empirikus adatok keresésében nyújtott segítségként kezeli. Például a következő problémákat vetheti fel: a globalizáció hatása a városlakókra és a városi életre, az idősök és a mindennapi életük, a státuszfogyasztás az úrgazdagok körében, huliganizmus a sportstadionokban, a zsidó kultúra maradványai, a hajléktalanság és munkanélküliség, nélkülözés a nagyvárosban, húsvéti szokások, a Karácsony családi, vallási és fogyasztási aspektusa. Ez csak néhány példa a probléma-központú projektekre, amelyeket a Jagelló Egyetemen valósítottunk meg a hallgatókkal.

A fotós projekt teljes strukturalizációját már nem általános, hanem konkrét kutatási témák határozzák meg, előre elkészítik a fotó forgatókönyvet, amely megmutatja, milyen fotós-nyilvántartásra lenne potenciálisan szükség e kérdések eldöntéséhez. Például a kérdés: Vannak-e világosan elkülönülő kerületei a nélkülözőknek? Érezhetően intenzívebb lett-e az utcai forgalom? Miként nyilvánítják ki az emberek a támogatásukat a választási gyűlésen? Mennyire dominálnak a focidrukkerek között a férfiak? Melyek a tiltakozás legtipikusabb, külső jelei az ifjúság körében? Ezekre és hasonló kérdésekre alapvetően rávilágíthatnak a közvetlenül készített fotók vagy fotósorozatok. A harmincas években a nagy amerikai világválság idején a farmerek életkörülményeit megörökítő fotósorozatot az akkoriban egyik leghíresebb amerikai szociológus, Robert Lynd készítette. A forgatókönyvbe ilyen kérdéseket vett bele: Hol találkoznak a helybeliek? A nők ugyanazokon a helyeken találkoznak-e, mint a férfiak? Hogyan néznek ki a helybeliek ha dolgoznak, illetve munka után? Miként öltözködnek a különböző szakmák képviselői? stb. ([47] lásd. Suchar 1989: 59).

Ahogy a spontán, strukturálatlan megfigyelésnek mindenekelőtt elképzeléseket vagy hipotéziseket felvető, a megfigyelt világ váratlan oldalait feltáró heurisztikus értelme van, úgy a szociológiai hipotézisek megokolására vagy a szociológiai fogalmak illusztrálására csak a célirányosan, bizonyos artikulált feltevések szerint folytatott megfigyelés szolgálhat. Mint azt már Karol Darwin megírta: „A megfigyelésnek egy nézet „mellett” vagy „ellen”

kell szólnia ahhoz, hogy valóban értelme legyen. Másképp fogalmazva, a szociológus-fotográfusnak meg kell tanulnia aktívan "nézni" az objektíven keresztül, nem pedig csak passzívan „látni”. A gyakorlatban fontos mindkét stratégia komplementer alkalmazása: „A nyílt és strukturált eljárások célirányos összekapcsolása az elemzés folyamatában egyrészt lehetővé teszi, hogy percepciók képességeink teljes alkalmazásával új felfedezéseket tegyünk, másrészt pedig a feltételezések definiálását és kontrollálását azáltal, hogy azokat szigorúan a konkrét kérdésekre adott vizuális válaszként kezeljük”. ([17] Collier, Collier 1986: 172)

## Tartalomelemzés

A másik módszer, amelynek sajátos kibontakozását vagy kiegészítését hozza a fotózás, az a tartalomelemzés ([41] lásd Rose 2001: 54-68). Általában az írott (sajtó, irodalmi) szöveg számszerű, statisztikailag kidolgozott – bizonyos szavak, kifejezések, témák, szálak, érvek stb. előfordulása vagy hiánya szempontjából történő – elemzésére gondolunk. Nem szükséges feltétlenül elfogadni a posztstrukturalizmus elméletét ahhoz, hogy elismerjük, a fotográfia szintén egy *quasi*-szöveg, amelyet hasonló elemzésnek vethetünk alá. Különösen azok a fotósorozatok vethetők jól a tartalomelemzés alá, amelyek ugyanazokat az objektumokat vagy helyzeteket ábrázolják, és lehetővé teszik a különbségek, általános tendenciák, sőt, időbeli tendenciák megragadását. A fotográfia esetében a tartalomelemzés egy jól megválogatott fotókollekción belül a felvetett probléma vagy kutatási kérdés szempontjából lényeges vizuális elemek elkülönítésén, előfordulási gyakoriságuk számszerűsítésén, végezetül pedig az eredmények mennyiségi analízise elvégzésén alapul. Ez a módszer a fotó külső, szemmel látható, nyilvánvaló elemeit teszi tárgyául, figyelmen kívül hagyja azonban a rejtett jelentésrétegeket. Tehát más, mint a kép hermeneutikai, szemléltető vagy strukturális elemzése, amely a mélyebb, pusztán szemmel nem látható értelmi tartalom feltárására és megmutatására törekszik ([2] lásd Ball, Smith 1992:21). Ez lesz a következő fejezet témája.

A mennyiségi tartalomelemzés első állomása természetesen a kutatási probléma világos meghatározása. Lutz és Collins ([34] lásd 1993) a következő kérdést tette fel: milyen módon ábrázolják vizuálisan az idegen, a nyugatitól eltérő kultúrák képviselőit, és milyen sztereotípiák és előítéletek fejeződnek ki az ilyen bemutatásokban? A második állomás egy olyan fotó forrás kiválasztása, amely – várakozásaink szerint – gazdag fotóanyagot biztosít az adott probléma elemzéséhez. Ebben az esetben (a) az egzotikus társadalmak tagjainak fotóiról, valamint (b) olyan fotókról van szó, amelyek a befogadók széles rétegeihez jutnak el, és népszerű magatartásokat alakíthatnak ki. Az elemzéshez a nagy példányszámú és tekintélyes National Geographic fotóit választották ki, amely egyes becslések szerint 37 millió olvasóhoz jut el az egész világon. Természetesen a keresett típus a folyóirat összes évfolyamában fellelhető összes fotójának elemzése gyakorlatilag lehetetlen lenne. Szükségszerű tehát a harmadik állomás: a mintavétel. Lutz és Collins elhatározták, hogy a National Geographic 1950-1986 közötti évfolyamaiban az egzotikus kultúrák témájában megjelent 594 fotó közül véletlenszerűen kiválasztanak egyet.

Következik a nehéz negyedik állomás: a fotóanyag kódolási protokolljának meghatározása. Ehhez szükség van a kép – a probléma szempontjából legfontosabb – (változó) elemeinek megtalálására, azt követően pedig sajátos kategóriákkal való meghatározására. Fontos, hogy ezek a kategóriák (a) kimerítőek legyenek, vagyis a kép minden fontosnak tartott elemét magukba foglalják, és (b) szétválasztóak legyenek, vagyis lehetővé tegyék, hogy minden elemet egyértelműen, a köztük levő határok elmosása nélkül határozzunk meg. A tárgyalat kutatásokban a szerzők 22 változó kategóriát választottak ki, amelyek között ilyenek voltak: a lefotózottak neme, életkora, bőrszíne, ruhátlanság a férfiak esetében, ruhátlanság a nők esetében, az öltözködési stílusa (nyugati vagy egzotikus), környezet (városi vagy falusi), technológia (kézzel készített tárgyak és eszközök illetve modern felszerelések), a rituálék vagy szertartások helyzetei (a mágia és a vallás jelenléte), a nyugati emberekkel való interakciók ([34] lásd uo. 1993:285). Az ötödik állomás, a fotók kódolása a legmunkaigényesebb folyamat, a meghatározott kategóriáknak (kódoknak) az összes fotóhoz történő hozzárendelésén alapul. A gyakorlatban indokolt a kutatócsoport által közösen történő kódolás, ami lehetővé teszi a szubjektívizmus elkerülését, és kontrollt jelent az összes kategória megfelelő hozzárendelésében. A hatodik fejezet a mennyiségi analízis, vagyis az összes kategória előfordulási gyakoriságának megállapítása az egész fotóanyagban. A legegyszerűbb a bináris, zéró-egy analízis: az adott elem szerepel-e a képen avagy nem. Az összetettebb folyamatban az adott elemnek a képen történő előfordulási gyakoriságát vizsgáljuk. Az elemzés más formái dichotóm jellegűek; meghatározzuk egy bizonyos jegy vagy annak ellentéte megjelenését. Felmérhetjük, mekkora teret foglal el a fényképen a kutatás alanya (pl. egy ember, csoport, anyagi kontextus, technikai felszerelés stb.) MÉRhetjük az intenzitást, a kifejezősége, az elemzett egyénnek a háttérből való kiemelkedésének fokát (az adott tárgyra fókuszálást). Más kategóriák megkövetelik az elemeknek egy bizonyos skálán történő számlálását, például az életkor szerinti felosztás: csecsemők, gyerekek, fiatalok, felnőttek, idősek.



Végezetül a hetedik állomás a következtetések megfogalmazása: az elemzett anyagból következő empirikus és nagyszabású elméleti általánosítások generalizációja. Itt különböző statisztikai módszereket alkalmazunk, ilyen például a különböző kategóriák közötti korreláció megállapítása, faktoranalízis stb. A különböző kategóriák megjelenésének időbeli összehasonlítása lehetővé teszi a változás megragadását és a tendencia meghatározását. A tárgyalt kutatásokban a szerzők a nem nyugati kultúrában élő emberek olyan sztereotípiáit fedezték fel, mint: természet-közeliek, kerülők a bonyolult technológiát, jobban lemeztelenítik a testüket, mágiákkal és rítusokkal teli világban élnek, szexuálisan túlfűtöttek, emocionálisak.

Az időbeli tendenciák megállapításához vezető tartalomelemzés egyik példája a divat változását vizsgáló kutatások. Richardson és Kroeber 1940-ben lefolytatott kutatásában a XIX századtól a XX. század közepéig tartó időszakot felölelő intervallumban vizsgálták a női öltözetet bemutató fotókat a következő kategóriák szerint: a ruha hossza, a dekoltázs mélysége, a szoknya szélessége, a derék szélessége, a dekoltázs nagysága. Ennek eredményeképpen rámutattak egy körülbelül ötvenéves ciklusra, amelyen belül a ruha hossza eléri a maximumot és a minimumot, valamint a szoknya szélessége folyamatosan csökken. Ehhez hasonló, témájukban még szórakoztatóbb kutatásokat folytatott Robinson 1976-ban, aki az „Illustrated London News” lapjain található, férfiakat ábrázoló fotókat elemezve a szakáll típusok tendenciáit vizsgálta. A kód kategóriák között a továbbiak szerepeltek: kis oldalszakáll, kis oldalszakáll és bajusz, szakáll, csak bajusz, borotvált arc. A kutatás eredményeképpen szintén rávilágítottak a állandó időciklusokban bekövetkező határozott változásra ([2] mindkét példát Ball, Smith 1992: 21-25 alapján tárgyalom). Bár a kutatások felszínes témákat érintenek, heurisztikus jelentőségű, hogy azt sugallják: a mindennapi élet kultúrájában hosszú távú, rejtett törvényszerűségek érvényesülnek.

A mennyiségi analízis tárgya lehet a térbeli elrendezés. Nagymértékben használ fel fotóanyagot Edward Hall proxemikája ([26] lásd 2003), amely a térfelhasználás törvényszerűségeit tanulmányozza az emberi interakciókban, azokat a tipikus távolságokat keresi, amelyeket az emberek pl. a beszélgetés során tartanak. Az intim, személyes, társadalmi vagy nyilvános távolságok pontos meghatározását a fotóelemzésből meríti. Hasonló forrásai vannak a minőségibb megfigyeléseinek, amelyeket az angolok, franciák, japánok, arabok közötti proxemikai különbségekről folytatott ([26] lásd ibid. 2003: 167-207). Az „interaktív távolságok fotogrametrikus mérésének” érdekes módszerét írja le Shawn Scherer ([43] lásd 1995). Egy háromszáz milliméteres teleobjektívvel ellátott kamerát állítottak fel elrejtve egy iskolai udvaron. Az óráközi szünetekben fotózták azokat a tanuló párokat, akik között beszélgetés folyt. Csak olyan fényképeket válogattak ki, amelyeken az egész alak látszott, különösen az arcok és a lábak, illetve azokat, amelyeken a beszélők profillal álltak a kamerának. A fotókat bonyolult grafikai és matematikai feldolgozásnak vetették alá, a beszélgetők közötti távolságot az általuk felvett póztól függően mérve és a fotóstól való eltérő távolságra való tekintettel korrigálva.

Az emberi csoportok összetettebb térbeli formáit kutatta a társadalmi geometriából kiinduló hagyományban Georg Simmel, a modern szociológiában pedig az interakció elméletéből kiindulva Erving Goffman. Szemmel láthatóak, ezáltal fotón rögzíthetőek és később interpretálhatóak az olyan formák, mint a sor, alakzat, sereg, parádé, kör, tömeg, fókuszcsoporthoz, véletlenszerű és számos egyéb csoportosulás.(...)

Makroskálán a társadalmi topográfia foglalkozik a térbeli elrendezéssel. Ez az emberi települések jellemző formáit – városok, falvak, utak, megművelt területek – kutatja. Leggyakrabban légi felvételeket használ fel és kidolgozza azok elemzésének és interpretációjának mennyiségi módszereit ([15] lásd Ciołkosz, Miszalski, Ołędzki 1999). A légi felvétel – vagy néha az azt helyettesíthető, nagyon magasból készített panorámafotó – lehetővé teszi a falusi települések olyan fontos ökológiai és makrotérbeli jellemzőinek megragadását, mint: „(a) a megművelt földterületek elhelyezkedése a földrajzi elrendezés viszonyában – milyen mélyen nyúlnak be a sivatagba, milyen közel húzódnak a tengerhez, milyen magasan jelennek meg a hegyekben; (b) a megművelt területek elhelyezkedése és nagysága – nagy mezők, kisebb mezők; (c) a terület megosztása, mezsgyék, sövények, kerítések; (d) öntözőrendszerek a vízforrásoktól az öntözőcsatornákig; (f) a talaj termékenysége – jó föld, rossz föld; (g) sziklás talaj összehasonlítva a folyódeltákban található üledékes talajjal; (h) a víz okozta talajerózió – azok a területek, ahol a talaj kimosódott, ellentétben azzal, ahol az üledékből épült; (i) a szél okozta talajerózió; (j) a kövek és sziklák elhelyezkedése a mezőkön (...); (k) az alkalmazott mezőgazdasági technológiák; (l) a parlag nagysága és az elhagyott megművelt területek; (m) az erdők, a fakivágások és telepítések, az erdőégetések és kivágások területei” ([17] Collier, Collier 1986: 32). Hasonlóan gazdag lehetőségeket adnak a települések és városok, valamint az infrastruktúra –úthálózatok, hidak, vasútvonalak – térbeli elrendezéséről készült légi felvételek, amelyek szemmel látható kulturális, gazdasági vagy civilizációs különbségeket mutathatnak meg. Az ipari és urbanizációs tájkép egészen más, mint a mezőgazdasági. A megművelt földterületek jellege a gazdaság jellemző jegeit mutathatja, pl. Lengyelországban a gazdaságok sakktáblaszerű elhelyezkedése láthatóan különbözik az USA középső államainak nagy, határtalan farmjaitól. Az adott országra jellemző és a gazdasága számára

fontos művelési mód is szemmel látható. Mindenki, aki tavasszal érkezik Amsterdam Schiphol repülőtérre, leszállás közben látja a szivárványszínű tulipánmezők hatalmas területeit. A tájkép a történelmi események sajátos feljegyzése lehet, amelyek nyomai a mai napig láthatók; madártávlatból látszik a háború pusztítása, a korábbi bombázások területei, a régi csatamezők, az elhagyott települések, a kitermelt bányák, a felszámolt gyárak, felégetett erdők, tönkretett környezet. A „vizuális történelem” a légi fotót a múlt újraalkotásához használja fel ([44] lásd Shama 1995; [30] Hoskins 1955). A „vizuális archeológia” a légi felvételeket azonban az ígéretes feltáramunkák lokalizálására alkalmazza, megfigyelve pl. a növénytakaró jellegét, a parlag alakját, a talaj fajtáját, mint az egykori települések vagy birtokok mutatóit ([12] lásd Bradford 1974; [8] *Landscape. Politics and Perspectives* 1993). Madártávlatból nemegyszer szó szerint látni lehet a végbemenő társadalmi vagy civilizációs változásokat. Mindenkit, aki repülővel érkezik Lengyelországba, megdöbben a rengeteg, élénkpiros tetővel fedett új ház, különösen a nagyvárosok környékén. Ez az import építőanyag a kommunista időkben beszerezhetetlen volt. A magánépítkezések lendülete egyik jele az 1989 után bekövetkező civilizációs ugrásnak.

A mennyiségi analízis másik tárgya lehet a testbeszéd, a testtartás, a gesztus, a mimika. A fotókat (és a filmes snitteket) felhasználták a Ray Birwhistell által kifejlesztett kinetikában (*kinesics*) ([9] lásd 1970). A mozgás mennyiségi analízise a tárgya Alan Lomax koreografikájának (*choreographics*) ([33] lásd Lomax, Bartenieff, Paulay 1969), amely a társadalmi élet különböző területein érvényes „kulturális ritmusok” feltárására törekszik.

A tartalomelemzés az összes tárgyalt esetben elsősorban folyóiratokban előforduló, talált fotóanyagon alapult. Vannak azonban a későbbi mennyiségi analízis céljából direkt készített eredeti fotóprojektek. Ezek egyikét, Ervin Zube ([56] lásd 1979) projektjét korábban tárgyaltuk. Elevenítsük fel, hogy azt vizsgálta, miként reagálnak a városlakók a szélre az utca térbeli elrendezésétől függően. Ennek eredményeképp bonyolult grafikai sémák születtek, amelyek az embertömeg áramlásának valószínűségét vizsgálta Boston különböző részein a szél erősödésének függvényében ([56] lásd uo. 1979:78).

Az ábrázolt példák azt mutatják, hogy a fotó témájának mennyiségi analízise meglehetősen korlátozott és nem tipikus, mondhatnánk egzotikus problémákkal kapcsolatban alkalmazzák. Úgy tűnik, hogy e módszer számára új perspektívát nyit a szkennelés és a képek számítógépes feldolgozása, amely jelentősen leegyszerűsíti a megkülönböztetett kód-kategóriák számolásának fázisát vagy a statisztikai következtetést. Lehetséges, hogy kialakulnak majd a fotó-elemek részletesebb kódolásának, az alaposabb distinkció bevezetésének lehetőségei – ám a felvetett probléma tükrében eredményt hozó kategóriák megválogatása mindig alkotó, a kutató képzeletét, inspirációját és újítását igénylő tevékenység marad.

### A személyes dokumentumok módszere

A következő szociológiai megközelítés, amelyet kiegészíthet és gazdagíthat a fotográfia, az a személyes dokumentumok módszere. Először, a tartalomelemzéshez hasonlóan, az írott szöveghez – levelek, emlékiratok, hivatalos jegyzékek és hasonló igazolásokhoz – kapcsolódva vezették be. Ezekben a dokumentumokban spontán módon, szerzőik szubjektív és kulturális perspektívájából kerülnek feljegyzésre az élményeik, tapasztalataik vagy azok a körülmények, amelyekben a mindennapi életük zajlik. A módszer kidolgozói, William Thomas és Florian Znaniecki ([50] lásd 1976) ezt a módszert mint az általuk elfogadott – humanista szociológiaként definiált – módszertani és elméleti megközelítés logikus kifejeződését kezelték. Ennek filozófiai alapja a Znaniecki által megfogalmazott humanista együttható koncepciója volt, amelynek megfelelően azok az adatok, amellyel a szociológus találkozott, sohasem anonímak, hanem mindig valakinek az adatai, a cselekvő emberek termékei, valami fontos, egy adott helyen és adott időben átél, sajátos emberi tapasztalat leírásai. „A kutatónak azt kell állítania, hogy minden kulturális rendszer bizonyos tudatos és aktív alanyok számára létezik, vagyis az emberi világ egy adott részében egy bizonyos történelmi időszakban, bizonyos meghatározott emberek, egyedek és közösségek tapasztalati és tevékenységi körében található” ([55] Znaniecki 1969: 137). Ezért a hozzájuk való eljutás nem lehetséges a külső, elszakított, „objektív” pozícióból, hanem csak azok perspektívájának feltárásával, akik az élmények vagy tapasztalatok – az adott társadalom életében benne levő – résztvevői. Ilyen előnyei vannak – Thomas és Znaniecki szerint – a személyes dokumentumoknak.

Thomas és Znaniecki óta kibővült a személyes dokumentumok köre. Ma az interperszonális kommunikáció teoretikusai az „otthoni kommunikáció” terminust használják, és hozzáveszik, először is, az olyan „verbális formákat, mint pl. a levelek, születésnap vagy ünnepi üdvözlők, a nyaralásból írt képeslapok, legutóbb pedig e-mailek is”. Másodszor, idetartoznak a szóbeli utalások: az „otthoniasan” elmondott formák közé tartoznak a telefonbeszélgetések, a postán küldött felvételek, az üzenetrögzítőn hagyott üzenetek”. Ami az „otthoni módot”

megkülönbözteti, az az a tény, hogy „az információkat személyes használatra adják át a családtagok, barátok, vagy olyan személyek, akik legalább valamilyen fokig ismerik a partnereket. Nincs szándékukban publikálni vagy terjeszteni ezeket a közleményeket” ([14] Chalfen 1998: 215-216).

Magától adódik, hogy a személyes dokumentumok (vagy az otthoni mód) kategóriáját ki lehet bővíteni a fotóval, különösen az amatőrök által készített személyes, privát, családi fotóval. „A fotót hasonló módon kell kezelni, mint a kézzel írt vagy nyomtatott dokumentumokat, vagyis olyan szövegeknek kell tekinteni, amelyek jelentését épp úgy fel kell tární, mint az egyéb szövegeket” ([19] Emmison, Smith 2000:39). Fentebb már említettük, hogy a XX. század második felében nagyon sok ember mindennapjainak lett része a fotográfia. Ennek eredményeképpen nagyszámú olyan fotó készül, amely azt ragadja meg, amit a szubjektív gondolkodás és a szituáció kulturálisan kijelölt definíciója szerint a fotográfáló fontosnak, érdekesnek, megőrkítésre méltónak tart. Habár egyelőre „az amatőr és házi fotógyűjtemények szisztematikus kutatása nagyon elhanyagolt” ([14] Chalfen 1998: 215), fontos potenciális forrást jelenthetnek arra vonatkozóan, „mit közölhetnek a hétköznapi emberek önmagukról és saját egzisztenciájuk körülményeiről” (uo.) Az ilyen fotók leggyakrabban a családi kontextussal kapcsolatosak. Amint Pierre Bourdieu írja ([11] 1990:19): „az amatőr fotógyakorlat az idő legnagyobb részében főként a családi funkciója miatt él, pontosabban a családi csoport által számára adott funkciónak köszönhetően, ami a családi élet emelkedett pillanatainak megtisztelésén és megőrkítésén alapul”. Ily módon a fotók segítenek bepillantani a családi élet intim területeibe, amelyek gyakran rejtve maradnak a szemlélő előtt. Így fontos szociológiai anyagot képeznek.

A családi fotók analízisekor különösen fontos a spontán fotózás tágabb kontextusában és a családi élet számára betöltött funkcióban való elmélyülés. „A fotózás gyakorlata csak a benne foglalt funkciónak köszönhetően az, ami” ([11] uo. 1990:31). Christopher Musello szerint négy ilyen funkciót lehet megkülönböztetni. Az első a közösség megerősítése. A fotók középpontjában általában családi vagy rokonsági kapcsolatok állnak, amit mutat mind a lefotózott személyek kiválogatása – általában a szűkebb vagy tágabb család tagjai, mind pedig a fotózás alkalmá – keresztelő, esküvő, házassági évforduló, tipikusan családi jellegű vallási ünnepek: karácsony, húsvét (lásd Cronin 1998:78). E fotók megőrzése és családi nézegetése az emlékezet megőrzésének a módja és mintegy a zárt csoport létezésének objektívizálása, „igazolva azt az érzést, amelyet önmagáról és saját egységéről alkot, erősíti a családi csoport integrációját” ([11] Bourdieu 1990: 19). Ugyanerre a funkcióra hívja fel a figyelmet Susan Sontag ([45] 1978:8): „A fotón keresztül a család önmaga portré-krónikáját hozza létre - egy olyan fotógyűjteményt, ami a család összetartását bizonyítja”. A második funkció a családtagok közötti interakció kezdeményezése és fenntartása. Mind a fotózás, mind pedig a fotók nézegetése alkalmat ad a kapcsolatra, beszélgetésre, visszaemlékezésre. A pénztárcában hordott családi képek gyakran szolgálnak az új ismerősökkel való beszélgetés témájául, a társasági önreprezentáció alapjául. A harmadik funkció a goffmani önreprezentáció (*presentation of self*). Kétféle módon megy végbe: vagy beállított, idealizált portré készül, (pl. az esküvő vagy ballagás esetén), illetve idealizált családi képek (pl. a közös vakációk esetében). A másik módja a helyzet azonnali megragadása, rejtkehelyről és váratlanul készült, humoros, esetleg kissé kompromittáló fotók (ahhoz hasonlóak, mint a videóra vett és népszerű tv műsorokban bemutatott kandi kamerás felvételek). A negyedik – a családi fotózás valódi, nyilvánvaló intenciójához legközelebb álló funkció – a családi élet dokumentálása. Ez nyilvánvalóan látszik a gyerekek fotózásán, kezdve a csecsemőkortól a felnőttkorig és a fotók kronologikusan rendszerezett albumokba gyűjtésén. A családi élet fordulópontjait dokumentálják, vagyis, miként azt a szociológusok mondják – az átmenet rítusait: keresztelőt, esküvőt temetést. Hasonlóképpen sok család dokumentálja az új ház építését vagy az új lakás berendezését. Dokumentációs szándékkal készülnek a különösen népszerű fotók: nyaralásról, utazásról, egzotikus helyek megtekintéséről, stb. ([38] lásd Musello 1979: 106-113). A fotó megállítja az időt, „annak mágikus helyettesítője lesz, amit az idő elpusztított” (Cronin 1998:73).

Pierre Bourdieu ([11] 1990: 14-15) még két funkcióval egészíti ki ezt a katalógust. Az ötödik a presztízs funkció, amikor a fotó valamilyen eredményt örökít meg (pl. a Himalája megmászása, a doktori diploma átvétele a Harvardon) vagy a gazdagság manifestálását (a rezidencia vagy egy luxusautó fotója). Az a tény is, hogy profikat vagy fotóművészeket utánzó módon készít valaki fényképet, ráadásul gazdag és bonyolult felszerelést használ, presztízs megelégedettséget hozhat. A hatodik funkció a szórakozás, a hétköznapiaktól való elszakadás, hasonlóan a játékhoz.

A házilag készült fotóknak megvannak a maguk tipikus témái (és ezzel ellentétben – a maguk tabu témái is, amelyekkel nem találkozunk a házi fotó-gyűjteményekben). A témaválasztás nem tetszőleges, hanem történelmileg és kulturálisan meghatározott, sőt, időszakos divatok is megfigyelhetők. Bourdieu ([11] lásd 1990: 20-22) érdekes tényeket hoz fel: esküvői fotók csak 1905 és 1914 között kezdtek készülni és gyorsan elterjedtek, első-áldozási fotókat csak 1930 körül kezdtek készíteni, ami talán azzal van összefüggésben, hogy miképpen korábban inkább a felnőtteket fényképezték, úgy ma a gyerekek a családi fotók központi témái. Nem véletlen,

hogy családi fotók különleges helyzetekben készülnek. Ide tartoznak az ünnepek "az ünnepek a fotó-aktivitás meghatározó momentumai, egyrészt azért, mert a családi élet központi pillanatait alkotják (különösen a karácsony), amikor felújítják a kapcsolatokat a távoli rokonokkal és intenzívebbé válnak a közeli hozzátartozókkal való kapcsolatok a kölcsönös látogatásoknak és ajándékozásoknak köszönhetően" ([11] lásd 1990:25). Egyéb tipikus alkalmak a vakációk vagy turista utak, vagyis a különös, a mindennapi rutintól eltérő helyzetek, amelyek a kivételes benyomások megörökítésére készítetnek". A házilagos fotózás egyéb fontos aspektusai: (a) a tipikus háttér és stilisztikai konvenciók (b) a fotót készítő szerepe (a családból ki kezdeményezi és készíti a fényképeket: az apa, az anya, a gyerekek, a rokonok?), (c) a fotók válogatása és elrendezése (ki válogatja és ki állítja össze a családi albumokat, illetve, ezek a kollekciók miként vannak rendszerezve: kronologikusan, tematikusan?), (d) hol vannak kirakva a fotók (a dolgozószobában vagy irodában, a szalonban vagy a hálószobában? Ismételjük hát meg: épp úgy, mint bármilyen személyes dokumentum esetében a családi fotók elemzésénél nem elég elmélyedni azok tartalmában, hanem azok eredetét, keletkezési körülményeit és kontextusát, valamint a családban betöltött szerepüket is figyelembe kell venni. Csak az ilyen elmélyült, kontextuális és szituatív interpretáció nyújthat szociológiai fontos tudást.

A személyes dokumentumok sajátos változatát alkotják a turista, úti-émlék fotók. Ezek lehetnek a turista által önállóan készített fotók, vagy megvásárolható képeslapok, amelyeket az otthoni gyűjteményekben tárolnak, vagy elküldenek másoknak. Ez utóbbi esetben egy kommentáló szöveg is tartozik hozzájuk, ami az üzenet integráns részét képezi. A turista fotók több funkciót töltenek be. Először, ha a fotókon mi magunk szerepelünk, (háttérben a piramisokkal, az Eiffel toronnyal vagy a Colosseummal), akkor ez vizuális bizonyítéka annak, hogy ott jártunk, megnéztük ezeket a híres helyeket. Másoknak megmutatva büszkéek lehetünk. Saját magunk számára pedig, az elmúlt élményeket felidézve (emlékszel, hogy tűzött akkor a nap?) sajátos vizuális feljegyzést alkotnak. Másodszor, az ilyen típusú fényképek a fogyasztói kultúrára jellemző birtoklási vágyat valósítják meg, amelyről oly meggyőzően írt Erich Fromm (lásd 2003), szembeállítva a „birtokolni” és a „lenni” szindrómát. Nem elég, hogy átélünk valamit, anyagilag is meg akarjuk örökíteni, haza akarjuk vinni és a többi, általunk gyűjtött tárgy közé tenni. Harmadszor, a képeslapok az ábrázolt helyek realista, sőt, olykor – a manipulációnak köszönhetően – a valódinál is „realisztikusabb” képének megörökítését szolgálják. Elébe mennek az autentikusság, az egzotikum szó szerinti ábrázolása igényének. Végezetül; a képeslapok egy különös, a hétköznapi rutintól eltérő világ és egy kitüntetett idő - a nyaralás, utazás, városnézés idejének szimbolikus emlékei. Egy másik, durkheimi értelemben *sacrummal* megajándékozott valóságból származik ([18] lásd Edwards 1997:62). A turistafotók és képeslapok elemzése sokat mondhat számunkra – mind a fotókat készítő turisták, mind pedig kereskedelmi képeslapgyártók által vallott – kulturális sztereotípiákról.

Az összes eddig leírt módszerben az aktív oldal a kutató, a kutatás alanyai csupán a kutatás passzív tárgyai. Ugyanis a megfigyelés, a kísérlet tárgyai, tartalomelemzésnek alávetett képei, az interpretált személyes dokumentumok szerzői. Az első két esetben a kutatás alanyaival való térbeli közös jelenlét ellenére a kutató távolságot tart, valójában nem lép velük interakcióba a kutatás témájával kapcsolatban. Még akkor is, ha a megfigyelés folyamán kapcsolatot teremt a megfigyelttel, azt legfeljebb azért teszi, hogy engedélyt kapjon a felvétel készítésére. Kivételt képez a „kollaboratív fotográfia”, amikor az adatközlő maga sugallja a fotósnak a fotó témáját (pl., mi az, ami fontos a lakása vagy a munkahelye berendezésében), javasolja a scenográfiát, megfelelően felöltözik vagy pózol ([39] lásd Pink 2001:9). Most áttérünk a fotó olyan alkalmazásaira, amelyekben fontos a kutatás alanyainak kooperálása, a kutatásban való partneri, aktív részvételük.

### Interjú fotó interpretációval

Az első ilyen típusú módszer az interjú fotó interpretációval ([31] Kosela 1989), amit fotó-interjúnak is neveznek (*photo-interview*, [17] lásd Collier, Collier 1986:100), használatos még a provokált interjú vagy fotó-stimulációs módszer (*photo-elicitation*, [28] lásd Harper 1989:38). A módszer lényege, hogy a kutatás alanyainak mutatnak egy képet, amelyet annak spontán interpretációja követ. A fotónak itt ugyanaz a szerepe, mint egy átlagos interjúban a verbális kérdésnek. Az egyes fotók vagy fotósorozatok az interjú kezdeményezésének eszközei lehetnek, és az interjú témáját a bemutatott tárgyra koncentrálnak. Amint azt Sarah Pink ([39] 2001:74) metaforikusan megfogalmazta, „az emberek a fotók által beszélnek”. Ezt a célt különböző fotók szolgálhatják. Először, a talált fotók, amelyeket céltudatosan választ ki a kutató különböző forrásokból, pl. a sajtófotók közül a felállított kutatási probléma szemszögéből. Másodszor, a kutató által az interjú előtt célirányosan készített fotók, amelyek tematikusan kötődnek a kutatási problémához vagy a kutatás alanyainak életkörülményeit és feltételeit ábrázolják. Harmadszor, a kutatás alanyainak otthoni gyűjteményeiből származó amatőr fotók, amelyeket az interjú során megmutat a kutatónak. Negyedszer a „kulturális” fotók, az adott kor híres és általánosan ismert ikonjai, akikről

anélkül is lehet beszélni, hogy az interjú során néznénk őket. Sarah Pink ([39] lásd 2001:75) ezeket mint „hiányzó fotókat” határozza meg. A korábban említett példák: a Tien-an-Men téren a tankoszloppal szemben álló egyetemista fiú alakja, a Cerro Muriano alatt a golyótól eleső katona Robert Capa fotóján, a meztelen vietnámi gyerekek az őket kergető amerikai marines előtt, Che Gevara portréja, Gdańskban az 1970-es decemberi események során a tüntetők egy leemelt ajtón viszik meggyilkolt társuk holttestét, a „Moszkva” mozi előtt álló tankok Varsóban a hadiállapot idején, Berlinben az égő Reichstagra a zászlót kitűző orosz katona, stb.

A kutató szerepe lehet nagyon korlátozott vagy aktívabb. Az első példában a kutató csak bevezető kérdéseket tesz fel, pl. „Mi ez a helyzet? Ez egy tipikus helyzet? Mit érezhetnek a képen ábrázolt személyek? Mi az ami összeköti, és mi az, ami elválasztja őket? Ismerős ez a helyzet a saját tapasztalataiból?” ([31] Kosela 1989: 169) majd ezt követően csupán regisztrálja, pl. magnó segítségével a kutatás alanyainak spontán reflexióit. A másik esetben a fotó szemlélése közben beszélgetést folytat a kutatás alanyával, a témát támogató és kiterjesztő *ad hoc* kérdéseket tesz fel a kutatás alanya narrációjában felbukkanó szálakhoz kapcsolódva. Előre elkészített kérdések forgatókönyvével is dolgozni, amelyek a képen ábrázolt helyzetre vonatkozó egyre konkrétabb részletekre kérdeznek rá.

A kutatás alanyainak mutatott fotók különböző jellegűek lehetnek - általánosak vagy konkrétak. Az első esetben a mindennapi életre jellemző, különböző elemekben és részletekben gazdag fotót mutatnak, pl. egy zsúfolt városi utca képét. A kutatót ekkor az érdekli, a kutatás alanya mit választ ki elsőként ebből a káoszából, mire mutat rá, mint a legfontosabbra. A második esetben a fotók egy világosabb és konkrét helyzetet mutatnak, pl. egy utcai demonstrációt. A kutató ebben az esetben arra törekszik, hogy megtudja a kutatás alanyának véleményét az adott tiltakozással, ellenállással, politikai konfliktussal kapcsolatban, valamint azt, hogy ő maga részt vesz-e ilyen tevékenységekben. E stratégia változata lehet a hétköznapi tapasztalatban nem tipikus helyzetek bemutatása, pl. deviáns közösségek fotói: homoszexuálisok, kábítószeresek, prostituáltak, transzvesztiták, – a kutatás alanya tolerancia vagy elfogadási szintjének felfedezésére. Egy másik változat különösen sokkoló – erőszakot, szexuális erőszakot, terror illetve bűncselekményeket ábrázoló – fotók megmutatásán alapul, aminek célja a kutatás alanya érzelmi hozzáállásának feltárása. Fontos megkülönböztetés a kutatás alanyához közel álló közeg vagy épp ellenkezőleg - a tőle távol álló, egzotikus dolgok bemutatása. Az első és a második esetben valami másról informálnak a kutatás alanyának reakciói. Az első esetben mélyebb ismeretet szerzünk az identitásukra, identifikációjukra, vagy ellenkezőleg – a hétköznapi életük világával való elégedetlenségükre, távolságtartásukra vagy ellenségeségükre vonatkozóan. A másodikban tudomást szerzünk a xenofób, idegenellenes beállítottságukról, vagy ellenkezőleg, a távoli viszonyítási csoportokhoz való aspirációról vagy a más életkörülményekről való álomról.

A fotóinterjú érdekes formája az, amikor a kutatás alanyának a közvetlen környezetéről, munkahelyéről, otthonáról, lakókörnyezetéről célirányosan készített fotókat mutatnak, amelyeken ő maga is szerepel. Ez olykor hosszú előkészítést igényel. Douglas Harper ([27] lásd 1986: 28) elmondja, mielőtt Willie-vel, az autószerelő műhely alkalmazottjával fotóinterjút készített volna, három évet (!) szánt a műhelyben folyó munka és beszélgetőpartnere közelebbi megismerésére, amihez az alkalmasszerűen készített fotók társultak. „Először a fotózás idegen és a munkafolyamatot zavaró tevékenységnek tűnt, de abban a pillanatban, ahogy elkezdtem az interjút, Willie már észrevette és elfogadta a fotózás célját.” Az interjúban a kutatás alanyának társadalmi közegét, ismerőseit, szomszédait bemutató fotókra való hivatkozás érdekes asszociációkat kelthet, segítheti az emlékezést és olyan tények előhívását, amelyek egyébként rejtve maradtak vagy nem tudatosultak volna. Az olyan kérdések, mint: Mit csinálasz ott? Kivel beszélgetsz? Mi az a gép, ami mellett állsz? Kit ábrázol az a kép a kredenceden? Ki az a szomszéd a kerítés mögött? stb. az interjú helyzetnek még nagyobb intimitást adnak és a kutatás alanyát nem csak abban az értelemben vonják be a beszélgetésbe, hogy a kutatóval közösen nézik a fotót, hanem abban is, hogy önmagát mintegy tükörben nézi. Az adatközlők itt könnyen kerülnek a kutatót a saját világukon keresztülvezető helyi szakértő, tekintély vagy idegenvezető szerepébe. John Collier szerint ([16] lásd 1995:222) ez lehetővé teszi, hogy legalább négy témában szerezzünk részletes információkat: (a) a fotón szereplő személyek részletes azonosítása: név, státusz, társadalmi helyzet, személyiségjegyek, (b) a fotó háttérül szolgáló hely azonosítása: ki a ház, mező, rét tulajdonosa, hol vannak az etnikai közösség határai, (c) az alkalmazott ceremoniális vagy rituális technikák és formák azonosítása, (d) a fotón szereplő személyek múltjában zajló eseményekről kapott információ, különös tekintettel a múlt és a jelen közötti kontraszt kommentálására.

A fotóinterjú jellege lehet önálló vagy kiegészítő. Ha sajátos módszernek tekintjük, akkor az eljárás mód sémájának öt fő fázisa van: (a) a kutatási probléma megfogalmazása, (b) a kutatás témájának problémájára feltehetően asszociáló fotók kiválasztása, (c) a bevezető, segítő kérdések, szélsőséges esetben a kísérő interjú forgatókönyv megfogalmazása, (d) az interjú lefolytatása a fotó megmutatásával és az interjú feljegyzése, (e) interpretáció és a következtetés megfogalmazása a felvetett problémával kapcsolatban. Ha a fotóinterjú csak segéd-módszerként szolgál, akkor hasznos lehet a kérdőív megszerkesztésénél, vagy az előzetes vizsgálat fázisában mint a heurisztikus

inspiráció forrása és kontroll funkciót is betölthet arra vonatkozóan, nem kerülte-e a kutató figyelmét egy általa észre nem vett, de a kutatás alanya számára lényeges probléma. Máskor *ex post* mint a kérdőívekben kapott válaszok igazolásának, vagy azok elmélyültebb interpretációjának kiegészítő eszköze lehet.

A fotóinterjú módszerének számos előnye van. A praktikus előnyökhöz tartozik a kutatás alanya reakciójának könnyű előhívása. A fényképek közös nézegetése és kommentálása természetesebb helyzet a kutatás alanya számára, mint a kérdező által kizárólag verbális kérdésekre való felelés. Másképp alakul a kutatás alanya és a kutató társadalmi relációja - a fotóinterjú esetében partneri, közeli, egyenlő, míg az egyszerű kérdőíves interjú esetében jóval hierarchikusabb. Így írják le saját tapasztalatukat e módszer gyakorlói: „Pszichológiai szempontból a fotók mintegy az interjú „harmadik oldalát” adják. Kérdéseket tettünk fel, és a kutatás alanyai asszisztenseinkké váltak e kérdésekre való válaszkeresésben a fotó valóságában. Közösén folytattuk a kutatást” ([17] Collier, Collier 1986:105). A fotóinterjú a családi körben történő fotónézegetéshez hasonlít. A verbális interjú inkább a vizsgához, vagy egy hivatali, rendőrségi kihallgatáshoz. Ezért a fotóinterjú lehetővé teszi a megnyilatkozás nagyobb spontaneitását és autentikusságát és csökkenti a metodológusok által jól ismert kérdezett-effektust. „Az, hogy valaki feljegyzéseket készített, teljes mértékben közömbös volt a kutatás alanyai számára, talán épp e miatt a háromoldalú viszony miatt, amelyben minden kérdést a fotóhoz, nem pedig az adatközlőhöz intéztünk” ([17] uo. 1986:106).

E módszer elméleti előnyei egyeznek a pszichológiában használt projekciós módszerek egész sorával, mint pl. a tintafoltokat alkalmazó Rorschach teszt vagy Murray Tematikus Appercepciók Tesztje (TAT). Ezekben is többé vagy kevésbé strukturált és tematikailag fókuszált grafikus ábrákat mutatnak a kutatás alanyának a szabad asszociációk felszabadítása céljából ([17] lásd uo. 1986: 125). Az ilyen típusú módszerekben azokhoz a tudati rétegekhez való eljutásról van szó, amelyek nem tárgyai az artikulált önreflexiónak, így nem jelennek meg a verbális válaszban (még abban az esetben sem, ha feltételezzük, hogy a kutatás alanya nem rejt el azokat, illetve nem hazudik a kérdőívet kitöltőnek). Ide tartoznak a tudatalatti világa, a komplexusok, fixációk, előítéletek, sztereotípiák, megismerő sémák, érzelmi hangulatok. Természetes, hogy a szociológia számára milyen fontos az ilyen jellegű tudás, ha mindez a rejtett, mélyben ott lévő pszichikai tartalom kifejeződik az emberi tevékenységekben, vagyis a társadalmi életben.

Mint általában, ha a leíró, diagnosztikai tudáson túlra szeretnénk jutni, és törvényszerűségeket keresni, a fotóinterjút vagy meg kell ismételni ugyanabban a közösségben és különböző időben - ami lehetővé teszi a dinamikus tendenciák megragadását - vagy ugyanabban az időben, de összehasonlító módon, különböző közösségekben (kultúrákban) - ami lehetővé teszi a strukturális általánosítást.

A fotóinterjú bonyolultabb verziója a fotó felhasználása a csoportos interjúban, fókuszcsoportokban (*focus groups*). A beszélgetés fókuszába a fotók kerülnek, azok értelme, a rajtuk tükröződő problémák. A kutató megmutat a csoportnak egy fotót vagy fotósorozatot és irányítja a beszélgetést, feljegyzi annak lefolyását. A folyamat itt is lehet nyitottabb, ha a témát csak általánosságban fogalmazzuk meg, számítva a vitában részt vevők spontán, tág asszociációira, illetve lehet strukturáltabb, ha a kutató rendelkezik a kommentálandó probléma előre előkészített és a csoportra kényszerített forgatókönyvével.

E módszer sikerének kulcsa a vitában résztvevők megfelelő kiválasztása. Törekedni lehet homogén, azonos szakmai, etnikai, hasonló életkorú stb. közegekből való csoport összeállítására. Ebben az esetben a vita lehetővé teszi a közös vélemény és álláspont sokoldalú pontosítását és elmélyítését. Más alkalommal pedig, épp ellenkezőleg, az eltérő nézetek, azok vitathatóságának felszínre hozásáról van szó. Ebben az esetben heterogén, különböző közösségeket vagy társadalmi kategóriákat képviselő személyek csoportjára kell törekedni. Ez természetesen a felvetett kutatási témától függ.

Ahhoz, hogy teljesen elkerüljük a kutató jelenlétét és esetleges befolyását a kutatás alanyainak megnyilvánulásaira, egy másik kutatási módszert is lehet alkalmazni. A kutatás alanyai válogatott fotókat kapnak, és megkérik őket, készítsenek hozzájuk feliratot vagy írásos kommentárt. Jim Goldberg a San Franciscóban élő hajléktalan közösséget fotózta. Majd a helyi életkörülmények háttérével készült egyéni és csoportos portrékat odaadta a kutatás alanyainak, arra kérve őket, lássák el azokat feliratokkal. Nagyon érdekes – állítása szerint nem egyszer szinte filozófiai mélységű – szövegeket kapott, amilyeneket sohasem kaphatott volna egy közönséges interjúban. „A fotó szélére írva, a kutatás alanyai nem annyira a fotóssal, mint saját portréjukkal beszélgettek, önmagukkal folytattak dialógust” ([17] Collier, Collier 1986:118). Goldberg összehasonlító céllal ([24] lásd 1985) ugyanezt a folyamatot a tehetős középosztály közösségével is végigcsinálta. Világosan megmutatkoztak az értékrendszer különbségei, a gazdagok materialista érdeklődése és aspirációja dominanciájával, illetve a szegény hajléktalanok romantikusabb vagy „posztmaterialista” (talán helyesebb „prematerialistának” nevezni) érdeklődésével.

Annak érdekében, hogy a kutató teljesen elkerülje azt, hogy – pl. a fotók kiválasztásával vagy sugalmazó kommentárokkal – torzító hatással legyen a kutatás alanyainak reakcióira, az autofotográfia egy nagyon érdekes eljárását alkalmazzák ([19] lásd Emmison, Smith 2000: 36-39). Ennek során egyszerű, automata fényképezőgépet osztanak szét a kutatás alanyai között azzal a kéréssel, hogy a saját közegük hétköznapijaiban, a munkában, szórakozásban általuk érdekesnek, felháborítóknak, figyelemreméltónak talált dolgokról készítsenek képeket. Említettük már az első ilyen típusú próbálkozást, amelyet Sol Worth és John Adair ([54] lásd 1972) folytatott a navajo indiánok között. Később E. Cavin ([13] lásd 1994) először valósított meg egy fotó-projektet gyerekek között, önálló fényképezésre bízta őket. Nemrég hasonló, izgalmas fotó-projektet valósított meg Lengyelországban. Piotr Janowski, a *Gazeta Wyborcza* fotósa két szegény, gazdaságilag és szociálisan elhanyagolt, egykori állami gazdaságokhoz tartozó falu (Krzywa és Jasionka az Alacsony Beszkidekben) 10-17 év közötti gyerekei között osztott szét egyszerű automata fényképezőgépeket, rábeszélve őket, hogy fotózzanak le mindent, ami érdekli őket, ami fontos az életükben vagy környezetükben. A gyerekek egy hétig használták a gépeket. Összesen több mint háromezer fotó készült. Családfotók, barátokról, házbelsőkről, falusi tájról, közlekedési eszközökről, gazdasági munkákról, játékokról stb. készítettek képeket. A helyi közösség igazi szociológiai képét kapjuk. Nem csak a fotók hihetetlenül érdekes témája szembeszökő, de a felvételek frissessége és eredetisége, esztétikája, formája is. A kiválasztott fotókból összeállított kiállítást különböző városokban mutatták be, valamint készült egy fotóalbum is (lásd *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej 2002 /A világ. Jasionka és Krzywa gyerekeinek fotói 2002*). Többet mondanak számunkra „a másik Lengyelországról”, az átalakulás folyamatában vesztes társadalomról, mint számos szociológiai szonda.

### A fotó szerepe a szociológiai kutatásokban

Akár a szociológus által készített, akár a talált fotóanyag - e fejezetben bemutatott - alkalmazása, mint a szociológia standard kutatási módszereinek kiegészítése lehetővé teszi a fotó szociológiában betöltött szerepének általánosítását. Edward Hall (1986: xiii) szerint röviden arról van szó, hogy „hogyan rögzítsük az információt a filmszalagra és hogyan nyerjünk információt a filmszalagról”. Próbáljuk azonban részletesebben megfogalmazni ezt a funkciót. Mit nyer a szociológus, ha fényképezőgépet használ vagy beveszi a fotót a forrásanyagba?

Az első funkció a figyelem és a képzelet stimulálása. „A hétköznapiakban szemellenzővel járunk, környezetünknek csak részleteit vesszük figyelembe vagy figyeljük meg. ([17] Collier, Collier 1986:7). A társadalmi világ kutatása fényképezőgéppel a kézben és a szociológiailag fontos helyzetek vagy történekek megörökítésének szándékával megnöveli a figyelem koncentrációját és tényleges erőfeszítését, a látás intenzitását ([45] lásd Sontag 1978: 95), lehetővé teszi a kaotikus háttérből annak kiemelését, ami szociológiai értelemmel bír. A témák célirányos szelekcióját jelenti, a központi és marginális objektumok, a tárgy és a háttér, a tárgy és a környezet, az esemény és a kontextus tudatos megkülönböztetését, végezetül pedig az első benyomások, spontán és intuitív észrevételek rögzítését azokban a helyzetekben, amelyek lényege csak később értelmezhető. A talált fotóanyag szociológiai üzenet szempontjából történő elemzése hasonlóképpen fokozza a vizuális érzékenységet és tágitja a szociológiai képzeletet.

A másik funkció a heurisztikus inspiráció. „A fotót nem csak arra alkalmazhatjuk, hogy megmutassuk, amit más módszerekkel is feltártunk, hanem arra is, hogy vizuális eljárásaink bővüljenek, segítve feltárni valami többet az emberi természetből vagy változatos kultúrájából” ([17] Collier, Collier 1986:13). A képeknek az írott szónál is erősebb különös szuggesztivitása azt eredményezi, hogy, miként azt Susan Sontag írja ([45] 1978:23): „a fotók, még ha maguk nem is tudnak semmit megvilágítani, szüntelen felhívják a dedukcióra, spekulációra és fantáziára”. A fotók megnyitják előttünk azt a társadalmi világot, amivel nem volt, sőt nem is lehet közvetlen kapcsolatunk (a mienktől eltérő, illetve a múltbeli társadalmak). Mintegy szemtanúi leszünk azoknak az eseményeknek, jelenségeknek és helyzeteknek, amelyekben *de facto* nem vettünk részt. A – különösen a különböző kultúrákból vagy különböző korszakokból származó – fotóanyagban való elmélyülés új - vagy összehasonlító jellegű, az összetartozást feltáró, vagy pedig dinamikus jellegű, a létező tendenciákat feltáró - kutatói hipotéziseket sugallhat. Az – akár egyes – fotók témájában való elmélyülés új - a társadalmi élet nüanszainak ott látható, de a szociológia által eddig figyelmen kívül hagyott - szociológiai kategóriákat, feltétlen megragadandó fogalmakat sugallhat. „A fotók (...) megmutathatják az emberek, tárgyak vagy események jellegzetes attribútumait, amelyek gyakran az írott szó legkiválóbb mestereinek figyelmét is elkerülik.” ([40] Prosser, Schwartz 1998:116). Ez is segíthet - a tisztán verbális megfogalmazásnál jobban és teljesebben - a már létező fogalmak finomabb pontosításában vagy magyarázatában. Az összes esetben arról van szó, hogy „a jelenség külső jellemzői miként tudnak valami mást vagy valami lényegesebbet mondani magáról a jelenségről” ([19] Emmison, Smith 2000:9). E funkciókat megvalósítva, a fotós-szociográfus közel kerül a művészhez – a fotóshoz vagy a festőhöz – működésbe hozva intuícióját, inspirációját, megnyitva képzeletét a váratlan bűvöletre. Ezt a legnagyobb adatbázis sem garantálja.

Az adatoktól az új, eredeti tudáshoz való eljutás megköveteli az adatokon való túllépést, a zavartalan képzelet alkotó elrugaszkodását. „A fotó esetében a társadalomtudományok és a művészet céljainak kereszteződése és folyamatossága különösen szembetűnő. ([6] *Exploring Society Photographically* 1981:9). Mégsem lehet elfelejteni, hogy az „alkotófolyamatok a művészethez hasonlóan veszélyesek lehetnek, ha nem kötjük össze a szisztematikus és felelős tudományos „mesterséggel”, amely lehetővé teszi számunkra, hogy túllépjünk az egyéni érzelmeken és intuíciókon (...). Az alkotó és a tudományos megközelítés a vizuális antropológia különleges lehetősége” ([17] Collier, Collier 1986: 198 és 205). Ez a gondolat természetesen ugyanúgy érinti a vizuális szociológiát.

A fotó harmadik szerepe a fotográfiában a regisztrálás, dokumentálás, a vizuális tények - a társadalmi világ kívül megfigyelhető aspektusainak: a zajló tevékenységek, interakciók, az abban résztvevő személyek, szituációs körülmények, valamint a társadalmilag fontos anyagi objektumok leíró leltárba vétele. Erre a funkcióra mindenekelőtt az etnográfusok és társadalom-antropológusok hívták fel a figyelmet, ami a vizuális antropológia klasszikus kézikönyvének első mondataiban is látszik: „A kamera kritikus szeme lényeges eszköz a megfelelő vizuális információgyűjtéshez, mivel a mai ember sokszor gyenge megfigyelő” ([17] *ibid* 1986:5). Ez a funkció természetesen csak a realista álláspont elfogadásával valósítható meg: „Értékeljük a fotókat, mivel információkat nyújtanak számunkra. Arról szólnak, ami van, leltárt adnak” ([45] Sontag 1978:22). „A fotó lényege annak bizonyítása, amit ábrázol (...) Minden fotó valami jelenlétének a bizonyítása” ([3] Barthes 1981: 85 és 87).

Arról van szó, hogy a későbbi alaposabb elemzés és interpretáció céljából megőrökítsük, megragadjunk valaminek az immanens elillanó voltát. „A fotónak az az ereje, hogy olyan pillanatokat nyit meg az elemzés számára, amelyeket az idő folyása azonnal következőkkel helyettesít” ([45] Sontag 1978:111). „Ebben az alkalmazásban úgy kell tekinteni a fotóra, mint ami hasonló a kódoláshoz, a kérdőívekre adott válaszokhoz, etnográfiai terepfeljegyzésekhez, a verbális interakciók magnófelvételeihez és számos más módszerhez, amelyek segítségével a társadalomtudósok igyekeznek megragadni az adatokat a későbbi elemzéshez és kutatáshoz” ([19] Emmison, Smith 2000:2). Segítséget jelent ez az emlékezetnek, segít az *ad hoc* észrevétel előtt elillanó részletek és nuánszok megragadásában. A hétköznapi látás állítólag hét benyomás megragadását teszi lehetővé egy időben ([29] lásd *Theory and Practice of Visual Sociology* 1986:50). A társadalmi élet ugyanakkor sokkal gazdagabb vizuálisan; képzeljük el egy városi utca képét vagy egy tömeget a téren. A fotón történő rögzítés lehetővé teszi az ilyen helyzetekben előforduló események és jelenségek valódi sokszínűségének a rögzítését. Az észrevételek és benyomások ellenőrzése lehetőségének köszönhetően lehetővé teszi a nagyobb objektívizmust azáltal, hogy időbeli és emocionális távolsággal újra megnézhetővé teszi, valamint azáltal, hogy hasonló jelenségeket vagy eseményeket ábrázoló – más idő és térbeli kontextusokban készült – fotókkal szembesíti. „A dokumentumfotó lehetővé teszi a társadalmat és a társadalmi kapcsolatokat kutató számára az emberek, helyek és objektumok megőrzött képének retrospektív értékelését, hogy jobban megértse az adott időintervallumban megfigyelt társadalmi helyzetet” ([47] Suchar 1989:53).

Az ilyen megközelítés további értéke abban áll, hogy a társadalmi változás egész közösségek, kultúrák vagy civilizációk eltűnéséhez, múltba vesztéséhez vezet. Nem egyszer csak a fotón maradhatnak meg, ezen az „emlékezettel bíró tükrön” ([17] lásd Collier, Collier 1986:7). Ezek fotón történő megőrkítése lehetővé teszi a fejlődési tendenciák megragadását, a végbemenő változások irányának meghatározását. A fotó segédanyagként történő alkalmazásul szolgálhat a terep feljegyzésnek, az emlékezést segítő vizuális magán naplónak, különösen abban az esetben, ha a megfigyelést intenzív, sűrű, gyorsan zajló események során végzik (karnevál, fesztivál, tömegdemonstrációk, forradalmak, fegyveres konfliktusok stb.) ([40] lásd Prosser, Schwartz 1998: 123). Speciális alkalmazása figyelhető meg a társadalompszichológia laboratóriumi kísérleteiben vagy a mikroszociológia terén, amely azok lefolyását kontrollálja.

A negyedik funkció a fókuszcsoportban folytatott fotóinterjú vagy vita indítéka. Azzal, hogy fotót készítünk a kutatás alanyának lakóhelyéről, életkörülményeiről, közösségéről vagy társadalmi közegéről, segédanyagot készítünk az interjú lefolytatásához. A válaszadó számára fontos helyzetek fotói, amelyeket vagy a kutató készített vagy talált fotók a narrációt kezdeményező vagy fókuszáló elemekké válnak azáltal, hogy azt a gazdag asszociációs hálóval rendelkező, látható anyaghoz kapcsolják. A válaszadóra bízott fotózás ugyanakkor betekintést nyújt a válaszadó percepciós és szelekciós módjába, perspektívájába, fontossági hierarchiájába (lehetőséget teremtenek a kutatás alanya élethelyzetének önpercepciója feljegyzésére). A kutató által készített fotók a fókuszcsoportban folytatott vita témájaként szolgálhatnak, növelhetik az érdeklődést és mobilizálhatják a résztvevőket. Ez még nyilvánvalóbban jut kifejezésre, ha magukat a csoporttagokat bízzák meg a fotók elkészítésével, majd ezt követően a csoportban - egyazon helyzet vagy esemény - különböző egyéni percepciójának ütköztetésére kerül sor. Kiegészítésként lehet fotókat készíteni magáról a fókuszcsoportban zajló vitáról, ami majd a következő interjú kiindulási pontjaként szolgálhat.



Az ötödik funkció a szociológiai fogalmak, kategóriák és törvényszerűségek illusztrálásához készített fotóanyag. A fotókat széleskörűen alkalmazzák a szociológiai kézikönyvekben. A szerzők felhasználják a fotóarchívumokat, ritkábban közlik a saját fotóikat. Az első helyet jó példa John Farley gazdagon illusztrált kézikönyve (lásd 1992), a második helyet pedig Piort Sztompka kézikönyve ([48] lásd 2002). Illusztrációként szolgáló fotókkal találkozhatunk még a szociológiai folyóiratokban is. Mint írtuk, a múlt század húszas éveit élte az illusztrált tudományos cikkek szokása, mint pl. az „American Journal of Sociology”, az amerikai szociológia vezető folyóirata esetében. Később megszűnt ez a gyakorlat. Ma lassan újjászületik. Rendszeresen illusztrálja a szövegeit pl. az „International Social Science Journal”. Ebben az alkalmazásban a fotó didaktikus funkciót tölt be, segít a talált anyag szemléletes bemutatásában, ugyanakkor nincs közvetlen megismerő jelentése az új ismeret generálásában.

A hatodik funkció túllép a szociológia területén. A fotó gyakorlati célú – ideológiai, meggyőző – alkalmazásáról van szó bizonyos értékek, a társadalomkritika védelmében vagy társadalmi érzelmek, tiltakozás, ellenállás generálása érdekében. Ilyen szerepet töltöttek be a már korábban említett – a nagy gazdasági világválság idején Amerikában a szegénységet, társadalmi degradációt bemutató – fotó-sorozatok, az emigránsok és száműzöttek fotói, a gyerekmunkát ábrázoló fotók, a „munkás fotó” Németországban a két világháború között, a szocreál fotó az ötvenes években, a kábítószeres vagy AIDS-es közösségek fotói. Ma különös jelentősége van a háborúról és terrorizmusról, valamint a természeti katasztrófákról készült fotóknak – sokkoló hatásukkal segítik a pacifista és ökológiai mozgalmakat. Ebben az esetben bizonyos veszélyt jelent a bumeráng effektus: az ilyen jellegű témák túlzott telítettsége a morális érzéketlenség jelenségét generálhatja. Ezen kívül meg kell említenünk az – intenzív társadalmi változások következtében – letűnő világ fotó általi megörökítését, ezzel együtt a kollektív emlékezet megőrzését, a hagyomány és a múlt örökségének támogatását (pl. a hazafias üzenetet hordozó személyek vagy események fotói).

## Irodalom

- [1] ATGET, EUGENE. *Atget Paris*.. 1992. Hazan. Párizs.
- [2] BALL, MICHAEL S.. SMITH GREGORY, W.H.. *Analysing Visual Data*.. 1992. Sage. London.
- [3] BATESON, GREGORY. MARGARET, MEAD. *Balinese Character. A Photographic Analysis*.. 1942. N.Y. Academy of Sciences. New York.
- [4] BAUDRILLARD, JEAN. *The Evil Demon of Image*.. 1988. Sydney U.P.. Sydney.
- [5] BAUDRILLARD, JEAN. *Simulacra and Simulation*.. 1994. U. of Chicago Pr.. Ann Arbor.
- [6] BECKER, HOWARD S.. *Exploring Society Photographically. Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University*. 1981.
- [7] BECKER, K.. *Photography as a Medium. In: J.Smelser, Neil-Baltes, Paul (eds.), Encyclopedia of Social and Behavioral Sciences, The Hague, Elsevier*. 2001.
- [8] BENDER, BARBARA. *Landscape : politics and perspectives*.. 1993. Berg Publ.. Oxford.
- [9] BIRDWHISTELL, RAY. *Kinesis and Context*.. 1970. U. of Pennsylvania Pr.. Philadelphia.
- [10] BOHDIEWICZ, ANNA BEATA. *Zostaly zdjecia. Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*. 1997. nrs. 1-2..
- [11] BOURDIEU, PIERRE. *Photography. A Middle-Brow Art*.. 1990 (1965). Polity Press. Cambridge.
- [12] BRADFORD, JOHN. *Ancient Landscapes*.. 1974. Cedric Chivers. London.
- [13] CAVIN, ENCA. *In search of the viewfinder. A study of a child's perspective. Visual Sociology, 9/1*.. 1994.
- [14] CHALFEN, RICHARD. *Interpreting Family Photography as Pictorial Communication. In: Image-Based Research*.. 1998. Routledge. London.
- [15] CIOLKOSZ, ANDRZEJ-MISZALSKI, JERZY-, OLEDZKI, JAN. *Interpretacja zdec lotniczych*. 1999. Wydawnictwo Naukowe PWN. Varsó.

- [16] COLLIER, JOHN. *Photography and Visual Anthropology*. In: Paul Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. The Hague, Mouton. 1995.
- [17] COLLIER, JOHN. COLLIER, MALCOLM. *Visual Anthropology*. 1986. Univ. of New Mexico Press. Albuquerque.
- [18] EDWARDS, ELIZABETH. *Beyond the Boundary*. In: Marcus Banks-Howard Murphy (eds.) *Rethinking Visual Anthropology*. 1997. Yale U.P. N.Haven.
- [19] EMMISION, MICHAEL. SMITH, PHILIP. *Researching the Visual*. 2000. Sage. London.
- [20] FARLEY, JOHN. *Sociology*. 1997. Prentice Hall. N.Y..
- [21] GARZTECKI, JULIUSZ. *Zarys dziejów fotografii społecznej. Fotografia nr. 2*. 1981.
- [22] GEERTZ, CLIFFORD. *The Interpretation of Cultures*. 1973. Fontana. London.
- [23] GOFFMAN, ERVING. *Gender Advertisements*. 1979. Macmillan. London.
- [24] GOLDBERG, JIM. *Kich and Poor*. 1985. Random House. N.Y..
- [25] GOLDIN, NAN. *The Ballad of Sexual Dependency*. 1996. Aperture. New York.
- [26] HALL, EDWARD. *Ukryty wymiar. Przel. Holowka, Teresa*. 2003. Muza. Varsó.
- [27] HARPER, DOUGLAS. *Meaning and Work*. In: *Current Sociology* 34/3. 1986.
- [28] HARPER, DOUGLAS. *Interpretive ethnography*. In: Robert Bonzajer Flaes (ed.) *Eyes Across the Water*. 1989. Het Spinhuis. Amsterdam.
- [29] HENNY, LEONARD M.. *Theory and Practice of Visual Sociology*. 1986. Sage. London.
- [30] HOSKINS, WILLIAM G.. *The Making of the English Landscape*. 1955. Penguin. London.
- [31] KOSETA, KRZYSZTOF. *Wiwiad z interpretacja fotogramow*. In: A.Sute-K.Nowak-A.Wyka (eds.) *Poza granicami socjologii ankietowej*. 1989. Wid. Inst. Soc. UW.. Varsó.
- [32] KOSINSKA, BARBARA. *Pierwszy ogólnopolski przegląd fotografii socjologicznej. Fotografia*. 1981. nr. 2.
- [33] LOMAX, ALAN. IRMGARD, BARTENIEFF. FORRESTINE, PAULAY. *Choreometrics. Research Film Vol. 6*. 1969.
- [34] LUTZ, C.A.. COLLINS, J.L.. *Reading National Geographic*. 1993. Ch. U.P. Chicago.
- [35] MERTON, ROBERT. *On Social Structure and Science*. 1996. Chicago U. Pr.. Chicago.
- [36] MIRZOEFF, NICHOLAS. *An Introduction to Visual Culture*. 1999. Routledge. London.
- [37] MULLIGAN, THERESE. WOOTERS, DAVID. *Photography from 1939 to Today*. 2000. Taschen. Köln.
- [38] MUSELLO, CHRISTOPHER. *Family Photography*. In: Wagner, Jon (ed.), *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences*. 1979. Sage. Beverly Hills.
- [39] PINK, SARAH. *Doing Visual Ethnography*. 2001. Sage. London.
- [40] PROSSER, JON. SHWARTZ, DONA. *Photographs within the sociological research process*. In J.Prosser (ed.) *Image-based Research*. 1998. Routledge (magyarul e kötetben). London.
- [41] ROSE, GILLIAN. *Visual Methodologies*. 2001. Sage. London.
- [42] RYDET, ZOFIA. *O zapisie socjologicznym. Konteksty*. 1997. nrs. 1-2..

- [43] SCHERER, SHAWN. *A photographic method. In: Paul Hockings (ed.) Principles of Visual Anthropology. The Hague, Mouton. 1995.*
- [44] SHAMA, SIMON. *Landscape and Memory.. 1995. Fontana. London.*
- [45] SONTAG, SUSAN. *On Photography. N.Y. Farrar, Strauss and Giroux. (Magyarul: A fényképezésről, 2007). 1978. Európa K.. Bp..*
- [46] SORENSON, RICHARD. ALLISON, JABLONKO. *Research Filming of Naturally Occuring Phenomena. In: Paul Hockings (ed.) Principles of Visual Anthropology. The Hague, Mouton. 1995.*
- [47] SUCHAR, CHARLES S.. *The Sociological Imagination and Documentary Still Photography. In: Robert Bonzajer Flaes (ed.) Eyes Across the Water.. 1989. Het Spinhuis. Amsterdam.*
- [48] SZTOMPKA, PIOTR. *Socjologia. Analiza spoleczenstwa.. 2002. Znak. Krakko.*
- [49] STASZ, CLARICE. *The Early History of Visual Sociology. In: Wagner, Jon (ed.) Images of Information. Still Photography in the Social Sciences. 1979. Sage. Beverly Hills.*
- [50] THOMAS, WILLAM. FLORIAN, ZNANIECKI. *Chlop Polski w europie i Ameryce. I-II. Varsó (Magyarul: A lengyel paraszt Európában és Amerikában I-VI., 2001). 1976. Új Mandátum K.. Bp..*
- [51] THRASHER, FREDERIC M.. *The Gang.. 1927. Chicago U.P.. Chicago.*
- [52] STURKEN, MARITA. CARTWIGHT, LISA. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture.. 2001. Oxford U.P.. Oxford.*
- [53] WAGNER, JON. *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences. 1979. Sage. Beverly Hills.*
- [54] WORTH, SOL. JOHN, ADAIR. *Through Navajo Eyes.. 1972. Indiana U.P.. Bloomington.*
- [55] ZNANIECKI, FLORIAN. *On Humanistic Sociology.. 1969. Ch.U.P.. Chicago.*
- [56] ZUBE, ERVIN. *Pedestrians and Wind. In: Wagner, Jon (ed.), Images of Information. Still Photography in the Social Sciences. 1979. Sage. Beverly Hills.*

# Társadalomkutatás és fotográfia

## Wolfgang Teckenberg: Képi valóság és társadalmi valóság<sup>1</sup>

*„Ganya hirtelen odament a herceghez, aki ebben a pillanatban ismét Nasztaszja Filippovna fényképénél állt, és azt nézegette. ... Mintha meg akart volna fejteni valami talányt, amely ebben az archan rejtőzött, és annyira meghökkentette őt az imént. Ez az iménti benyomás élénken megmaradt benne, és most sietett mintegy újból ellenőrizni valamit.”*

—(F.M. Dosztojevszkij: A félkegyelmű. Bp., Európa K., 1981. Makai Imre fordítása, 50., 110.)

Amikor Dosztojevszkij 1868-ban, a realizmus évszázadában „A félkegyelmű” című regényét befejezte, amelynek kezdeti meghatározó dinamikáját a hercegnek a fényképészettel való találkozása adja, a technikai képalkotás még gyermekcipőben járt. Nem sokkal korábban, 1838-ban találja fel a francia Daguerre – és ez talán nem véletlen – a pozitívizmus és a szociológia megszületésével egy időben.

Nem is annyira a fotográfia és a szociológia közös történelmi múltban gyökerező analógiája nyomán, hanem a fényképek napjainkban történő alkalmazása végett 1980/81 téli szemeszterében a „Szociológiai szempontból releváns képi anyagok és vizuális benyomások szociális jelentősége, valamint tartalmi elemzése” című szeminárium keretében kíséreltünk meg a témának utánajárni. Ennek során különböző tudományterületek kezdeményezéseit próbáltuk ennek a tematikának a javára kibontani, ahogy azt az alábbiakban részletezzük. Ezen kívül az itt bemutatott fotók alapján a képi hatással és befogadással kapcsolatban egy kis felmérésre is sor került. Már most utalni szeretnénk arra, hogy jelen elemzés semmi esetre sem reprezentatív. Hogy mégis bemutatjuk, annak az az oka, hogy példaértékű, hiszen ezeknek a fotóknak a segítségével (bár éppen így megfelelt volna a képek másféle válogatása is) az itt bemutatott elméletek nagy része érzékeltethető, valamint a képek jól illusztrálhatnak további, még nyitott problémákat.

További példákat és javaslatokat merítettünk főként olyan könyvekből, amelyeket a „Soziale Welt” részére, mint recenziós példányt küldtek, amelyek főként a fotográfia társadalmi elemzéséért történő alkalmazásával foglalkoznak, történelmi szempontból is.

## A „szociológiai szempontból” lényeges fényképek behatárolása

Elméleti szinten természetesen minden képi anyag és vizuális benyomás releváns lehet szociológiai szempontból. Noha a legtöbb modern médium már elhagyta a „Gutenberg–galaxist” (McLuhan), ugyanakkor, bár a társadalomtudományi elemzés a szövegelemzésekben eddig lényegesen előre jutott, az új médiumokhoz még nem nőtt fel, jöllehet ezek „különleges” karakterét több ízben hangsúlyozták, pl. Kracauer ([45] 1973). Megkockáztatjuk azt a kijelentést, hogy a film-, és televíziós elemzések annyiban biztos talajon állnak, hogy itt cselekvési folyamatokat lehet rekonstruálni, mint valami mondatszerkezetet; gyakorlatilag a filmet forgatókönyvre fordítják le, ezután pedig a szöveganalízissel analóg módon lehet eljárni. Roland Barthes ([7] 1980, 140.) egyértelműen megfogalmazza a fotó és film közötti különbséget, véleménye szerint a film azt az illúziót kelti, hogy a cselekmény folyamatosan továbbfut, míg a fényképezés esetében egy pillanat megörökítésével felmerül az idővel való problematikus kapcsolat. Ezekre a megfontolásokra még visszatérünk. A következőkben pedig megkíséreljük:

- a képi ikonográfia, különösen a fotográfia különleges mivoltát megvilágítani,
- majd a felismerhetően szociológiai témájú és jelentőségű, folyóiratban megjelent fényképekre összpontosítani a művészi és koncepcionális képek kizárásával.

<sup>1</sup> Wolfgang Teckenberg: Bildwirklichkeit und soziale Wirklichkeit. Der Einsatz von Fotos in der Soziologie, in Soziale Welt, 1982, 333. évf. 169-207. Fordította Teszeri Nóra, ellenőrizte Németh Ottó

Vizsgálódásaink során a szociológia és fotózás erőterében gyakran felmerülő vitakérdés sem központi jelentőségű, amely szerint a fotók milyen mértékben közvetítik a „valóságot”, a realitást (ld. Becker 19978). Becker egyfelől arról panaszkodik, hogy a szociológia nem rendelkezik a koncepciójához szükséges megfelelő képi nyelvvel, (példaként a „státuszintegrációt” említi), míg a fényképészetnek nincs koncepciója azzal kapcsolatban, „ami »fontos« abban, amit láttatnak velünk”. Ez így van, és éppen az etnometodológiai szempontok területén fogjuk majd látni, hogy az interkulturális megfigyelések esetében nem léteznek általánosan érvényes konvenciók. Ugyanakkor úgy véljük, hogy az egyszer már elkészült fényképen megjelenített valóság koncepciója – legalábbis ami ennek magatartásbeli következményeit illeti a fénykép szemlélőjére és az interakciók résztvevőire nézve – nem nagy mértékben tér el attól, ahogyan a szociológusok a szituáció definícióját meghatározzák. Végso soron a valóságosnak tartott szituáció definícióját – ami W. I. Thomas meghatározása alapján vált alkalmazott gyakorlattá – azok adják meg, akik abban részt vesznek. Hasonló módon annak van jelentősége, hogy a fotó különböző társadalmi csoportokban (egyéni vagy csoportosan) egyáltalán milyen hatást képes kiváltani, annak azonban nincsen, hogy a résztvevők az ábrázolt valóságot találóan felismerik-e. A fotók egy- vagy többértelműsége, valamint az ezeket kiváltó ismérvek továbbra is egyértelműen lényeges vizsgálati tényezők maradnak. Wagner ([53] 1979, 13.) ebben az összefüggésben utalt arra, hogy például egy bírósági ügyirat esetében a fényképek kevésbé bizonyulnak vitathatóknak, mint a beszámolók. A „kulturkritikai” szempontokat is meg kell vizsgálni, noha ezek jobbra eszéljellegek. Konkrét kutatás esetében azonban részben ezek is alkalmazhatóak. Megemlítsre kerültek a reklámszektor bizonyos kezdeményezései anélkül, hogy külön fejezetet kaptak volna, hiszen a layouttal kapcsolatos gyakran körülményes megfontolások nem befolyásolják jelentős mértékben az érvelésünket. Zárásként pedig saját példánk bemutatása következik.

## A fényképezéssel való társadalomtudományi foglalkozás történeti áttekintése. A közös „ifjúkor” 1914-ig

A társadalom kapcsolata a fényképezéssel a 19. században igencsak sajátos volt, ahogyan erre Gisele Freund ([29] 1979) tanulmányából is fény derül, aki Walter Benjamin hatására Adornonál (1936) ennek a korszaknak a fényképészetéről értekezett. Amerikában is rányomta bélyegét a szociológiára az új médium, amint azt az American Journal of Sociology ([31] 1896-1916) első 20 kiadványának egy elemzése is mutatja. 31 cikkben 244 fénykép jelent meg illusztrációként, vagy kommentárként. Ezek főként esettanulmányok voltak, mint például Blackmar (1897) tanulmánya, ami két elszegényedett kansasi családot mutatott be, vagy mint többek között Bushnell (1901/2) aki ugyanabban a folyóiratban egy vágóhíd munkakörülményeit, elsősorban a „szociális költségeket” dokumentálja. Miután kiadváltás történt, az új kiadó, A. Small nem tükörfényes papírra nyomtattatta az újságot, a fotóriportok száma lecsökkent, egészen egy a chicagói lakásproblémákat bemutató tanulmányig (1910-15), amit a Russell Sage Foundation is támogatott. Ezt követően elterjedt a szociológia mint egzakt tudomány felfogása, amely mint ilyen, ahogyan azt a publikációs gyakorlat is mutatja, nem kívánt fotókkal élni. A fotográfiai szociológia vagy szociológus fotográfia abban a tekintetben is eltért a „mainstream”-tól, hogy ez utóbbit 50%-ban nők művelték, miközben ebben az időben az általános szociológia terén tevékenykedő nők aránya 12 % volt.

Ebben az időben, az USA-ban más fotográfusok is részt vettek társadalmi tevékenységekben ismeretterjesztő munkáikkal, mint például Lewis Hine a Farm Security Administration megbízásából. Ellentétben a „Journal”-ban megjelent tudatosan manipulált fotókkal, amik ma már a „rossz riport” kategóriájába esnének, Hine stílusa közvetlen volt és nélkülözte a beavatkozást. A Farm Security Administration a későbbiekben is felkért olyan fotósokat, mint Walker Evans a 30-as években, hogy munkájukkal felhívják a figyelmet a déli államokban élő gyapjúszedők és farmerek életére. Ebben az időben a szociológiai módszereket oktató tankönyvek külön fejezetben foglalkoztak a survey típusú adatfelvételek, valamint a résztvevő megfigyelési módszer esetében is fotók alkalmazásának kiegészítő lehetőségeivel ([70] Young, itt az 1947-es 6. kiadás szerint). Az ebből az időből származó átfogó fényképanyag teszi ma lehetővé az amerikai társadalomtörténet olyan területeinek dokumentálhatóságát is, amelyeket itt Németországban nem tudunk lefedni, és ez megnehezíti nálunk fényképek alkalmazását (az USA-val kapcsolatban ld. [49] Lesy 1973, [50] 1976). Egy 1929-ben megjelent könyvet a nemzetiszocialisták a nyomdai nyomólemezekkel együtt foglaltak le. Így fotózásnak és a szociológiának ismét közös volt a sorsa.

A rövid áttekintés keretében is érdemes megemlíteni a szociológia és fényképészet találkozásával kapcsolatban a „Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands (VdAFD)” mozgalmát, ami az „Arbeiter Illustrierter Zeitung” (később: „Der Arbeiterfotograf, [17] ld. Büthe és mások 1977) által meghirdetett fotóversennyel indult 1926-ban, majd egyre inkább a KPD befolyása alá került, és 1927-ben már megtartja első kongresszusát. 1931.

októberében a harmadik kongresszuson a mozgalom már jól szervezett volt, 100 helyi szervezettel és 2412 állandó taggal bírt ([44] Körner, Stüber 1979). Úgy tűnt, ebben az időben a fényképezés alkalmazása széles tömegek megmozgatására, valamint szociális összefüggések kritikájának ösztönzésére alkalmas. Az indiai kommunista párt lapja, a „New Age” esetében például nyilvánvalóvá válnak a taktikai lehetőségek is. Mivel ott pont azok a rétegek nem értik az angol nyelvet, akiket szeretnének megszólítani, másrészt pedig az indiai szubkontinens nyelveinek és nyelvjárásainak sokszínűsége a fennálló anyagi szűkösség mellett megnehezíti a régiókat átfogó szervezet létrehozását, egy „Képes újság” elindítása mellett döntöttek, ami a szociális helyzetet a mi viszonyainkhoz képest drasztikus fotókkal dokumentálja.

A németországi munkások cikkei kezdetben különböztek a szokásos családi fotótémáktól, a munkahelyekről figyelemreméltó felvételek születtek. Ám 1929-től a munkaadók betiltották a munkahelyen történő fényképezést. Ez a mai napig érvényben lévő rendelkezés nehezíti a munkahelyi fotózást, így a mai napig intézményi okok is állnak az ipari riportok hiányának hátterében. A fényképezőgépeket nem csak családi képek készítésére használó munkások indíttatásai és általános munkamódszerük az „Ästhetik und Kommunikation” c. folyóirat kiadásában kapott helyet ([41] Fotografieren 1977). A Glaser és többek (1980) által a nürnbergi ipari kultúráról megjelentetett kiadvány bemutatja a munkásmozgalom, valamint tradicionális családi miliő az idő tájt jellemző sajátos keverékét. Egy kép alatt ezt olvashatjuk (111.):

*„A munkásmozgalom hagyományai polgári szimbólumokkal kapcsolódnak össze. A munkások kórusának ünnepi menetében (1910) »A szabadság istennője előtti hódolat«-ot a formulává merevedett forradalmi jelszó uralja (»Világ proletárjai egyesüljete« – W. T.).”*

Ez a szimbiózis talán (főként, ha a beküldött fényképek mennyiségét vesszük alapul) megmagyarázza a „Der Arbeiterfotograf” c. folyóirat sikerét is. Ma is vannak annak a felfogásnak követői, amely a 20-as évek hagyományait kívánja feleleveníteni, és a fényképezésnek, mint műalkotásnak esztétikai oldalát „technikai reprodukálhatóságának korában” (W. Benjamin) háttérbe akarja szorítani, mint például az 1977 óta Berlinben rendszeresen megjelenő „Volksfoto” című folyóirat körüli csoportosulás. A Bütke és többek által készített „Der Arbeiter-Fotograf” dokumentációjának bevezetője ennek szellemében így szól:

*„A fotográfia a régi művészet bejáratott áruformáihoz történő orientációja során a médium szembefordul önmaga sajátosságaival, hiszen a 19. században éppen célhoz kötött alkalmazott művészetként, a polgári társadalom kommunikációs rendszerének eszközeként jutott először komoly szerephez. Ennek a művészi médiumnak az újdonságát, a technikai sokszorozhatóságot erőszakkal hozzák vissza.”*

Nem tárgyalhatjuk a „munkásfotográfia” újra felfedezésének hasonló fejlődését más országokban. Jó áttekintést ad munkásfotográfia régi és újabb fejlődéséről szocialista szemszögből egy a Photography Workshop által Londonban kiadott könyv ([58] Photography/Politics: One 1979).

## A fotográfia és a szociológia kapcsolata ma és a kutatás állása

A fényképezés teljesen más, a munkásfotográfia pátoza nélküli szociális irányú alkalmazását képviseli az USA-ban az „International Center for Photography” New York-ban, amelynek alapítói, a „Time” és a „Life” egykori fotósai Cornell Capa ([19] 1968, 1972) köréből, először kiállítások és könyvek sorozatával léptek fel „The concerned Photographer” címmel, majd kiállításokat szerveztek olyan antropológusok fotóival, mint Margaret Mead, és kifejezetten Lewis Hine szociáldokumentarizmusának hagyományához kapcsolódtak. Tőlük származik több világhírű riport rengeteg fotóval, amelyek jelentős része G. Freund ([29] 1979) képekkel bőven ellátott zsebkönyvkiadásában is megtalálható. Sajnos Németországban ez az irányzat eddig kevésbé képviselteti magát, ahogy ez D. Hoerder a „Szociális fotózás az USA-ban” (in Rambow 1979) című áttekintéséből is kitűnik, amely 1935-ben érthetetlen módon megszakad.

Sok szó esett a szociálisan alkalmazott fotográfiáról, noha még nem tisztáztuk, hogy mit is kell ez alatt érteni. Bár a Szövetségi Köztársaságban is tartanak fotóakciókat, esetenként szociológiai szemináriumokon, mint például a kasseli főiskola a képzőművészeti főiskolán (Rambow 1979), amelyek ezt kifejezetten „szociális befolyásolásnak” tekintik ([47] ld. még Kunde, Wawrzyn 1979). Annak vizsgálatára azonban, hogy mi módon érvényesült ez a „hatás”, a fényképezés nem volt szociológiai szempontból kellőképpen felvértezve, a szociológusok pedig túlzott mértékben ragaszkodtak a nyelvi tartalomelemzéseknek megszokott gondolkodási sémákhoz. Mi azt az

álláspontot képviseljük, hogy sok szépen csengő cím ellenére a képnek vagy – ami ettől elválaszthatatlan – a kép megtekintésének szociológiája még nem létezik, valamint hogy minden fáradozás ellenére olyan objektív nehézségek lépnek fel, amelyek a kép közvetlen megszólító erejéből fakadnak, és ez nyelvi eszközökkel nehezen megfogható.

Egy új megközelítésnek mindenekelőtt egy alacsony elvárási horizontból kell kiindulnia: a szociológusok akkor cselekszenek helyesen, ha a képpel kapcsolatban diszciplínájuk alapkövére, vagyis az „emberek közötti cselekvésre” szorítkoznak. Ezért javasolja Howard Becker ([5] 1974, 14.) az alábbi, itt átfogalmazott kérdések felvetését, amelyek az etnometodológiánál is jelentéssel bírnak:

1. Kik vagy mik a különböző emberek az adott szituációban? Talán nem néznek ki különbözően, de eltérően nevezik meg őket.
2. Milyen elvárásai vannak egy embernek vagy meghatározott státuszcsoporthoz tartozóknak azzal kapcsolatban, hogy másoknak hogyan kell viselkedniük?
3. Melyek a tipikus buktatói az ilyen elvárásoknak? Milyen panaszokat fogalmaznak meg a résztvevők?
4. Mi történik abban az esetben, ha az elvárások nem teljesülnek?

Ő ebből az általános szociológiához hasonlóan Blumers szimbolikus interakcionizmusához csatlakozva koncepciókat kíván levezetni a szociofotográfiára nézve. Az „American Sociological Association” szekció egy része, a „Visual Sociology” nagy vonalakban ehhez az irányzathoz kapcsolódik, ahogy azt az elmúlt időben – ezen a területen sajnos egyetlen – megjelent tanulmány címe: „Images of Information” is igazolja. A fő aktivitás a „Studies in the Anthropology of Visual Communications” c. folyóirat köré ([46] 1980-tól. „Studies in Visual Communication”), kevésbé specifikusan pedig az „Afterimage” c. folyóirat köré összpontosul. Timothy J. Curry hozta nyilvánosságra a „Visual Sociology” átfogó bibliográfiáját, aki a szociológia tudományában a képi anyagok alkalmazását tette vizsgálódása tárgyává ([22] Curry, Clarke 1977 in Wagner 1979). A német érdeklődők számára jobban elérhető, és korántsem csak a fényképészek számára fontos ([43] König, 1980) „Photographie” c. katalógusa. A tömegkommunikáció szociológiájának egyik jó hírű folyóirata, a „Communications research” egy cikke sem foglalkozott kizárólag a képek hatásának kutatásával 1978 és 1980 vége között, Azonban „Communications” folyóiratban (A. Silbermann kiadása) találhatunk kettőt ([51] Moles 1976, [48] Laulan 1978) 1974 és 1980 között. A tömegkommunikáció kutatási területének néhány további lehetőségét még majd sorra vesszük; némely további tanulmány, mint pl. a mainzi H. M. Kepplinger politikus–imázsokkal kapcsolatos elemzése még nem kapott nagyobb publicitást.

Először a szomszédos tudományterületeken kell körülnéznünk.

## **Pszichológiai szempontok a vizuális érzékelés elemzéséhez**

A pszichológiában a képi interpretáció alkalmazása egyidős a Rorschach-tesztel, vagy a Thematic Apperception Test-tel (T.A.T.) Mindkét esetben az a cél, hogy az egyénről valamit megtudjunk: aminek során a viszonylag „nem egyértelmű”, de egységesített tintafolt-tesztet vagy a T.A.T. „vonalarajzainak” alapján létrejött beszámoló tartalmát értékeli az esetlegesen rejtett agresszió stb. tekintetében.

Irányultságukban is eltérők, és a mi témánk szerint is fontosabbak azok a tanulmányok, amelyek fejlődési és érzékelépszichológiai szempontból vizsgálják a formák, színek, képek érzékelésének variációit, szelekcióját. Pontosabb áttekintést biztosít a nemrég tíz kötetben újra kiadott „Handbook of Perception” ([20] Cartette, Friedman 1974-78). A további szakirodalmat a következő elmélettel együtt vitatjuk meg: azok a pszichológiai kezdeményezések, amelyek hagyományosan ellenőrzött kísérletek keretein belül születnek, valószínűleg alkalmasak arra, hogy az egyéni érzékelési készséget és érzékelési szelekció változatait pontosan felmérjék, de aztán elvesznek a részletekben, így nincsenek abban az állapotban, hogy képfogyasztás kollektív cselekvési következményeit mérjék, például „Quick” olvasóit a „Stern” olvasóival összehasonlítva, nem is beszélve arról, hogy a képfogyasztás ilyen formáinál inkább a felületes szemlélet a jellemző, nem pedig kutatási leleteket gyártó „laboratóriumi” helyzet. Témánkkal kapcsolatban fontosnak tartjuk a pszichológiának azokat a szempontjait, amelyek elsősorban metodikailag közelítik meg a képmegfigyelés csoportspecifikus variációinak vizsgálatát, és a multidimenzionális skálaalkotás (MDS) eljárását, vagy az egyéni differenciák skáláival dolgoznak ([20] Carrol, Wish 1974). Ezeket alkalmazzák képzőművészeti alkotások esetében hasonlósági becslések vizsgálatához ([12] Berlyne 1975, [54] O'Hare 1976). Tudomásom szerint ilyen vizsgálatot fényképekkel még nem végeztek. R.

Barthes ezzel kapcsolatban fogalmazta meg azt a feltételezését, miszerint egyszerűbb egy festményt leírni, hiszen – és ezt az elméletével összefüggésben kell látni, amire majd még visszatérünk – egy festmény eleve kódolt, azaz egy bizonyos (kulturális) értelem alapozza meg. Egyszerűbb a kísérletek során, amelyek természetesen rá vannak utalva a nyelvi adatfelvételre, a mindenkor ismert repertoárt kikérdezni, mint a fénykép nem kódolt formájával verbálisan szembesülni ([4] Barthes 1977, 19. 1. jegyzet).



Bild 1: Monika Fabig, Fotogruppe Fachhochschule Kiel.

A pszichológusokat gyakran az érdekli, hogy egy kép kis változtatása mennyire eltérően befolyásolja két személy reakcióját. ([31] Gibson 1971) A mi képeink esetében (pl. a 6. és 7. fotó) kétségbe lehet vonni azt a kijelentést,



hogyan nem központi figurákon végrehajtott kis mértékű retusálások lényegesen befolyásolnák a kép interpretációját. A fotók a nyelvi kódokhoz hasonlóan redundanciával bírnak, úgy, hogy a szituációk az információk kis megváltoztatása mellett felismerhetőek maradnak. Az 1. sz. ábra példa egy pszichológiai kísérletre, amelyben egy képről mesterségesen információt vonunk el, (jelen esetben a másolás általi rendkívüli átalakítással). Ezekben a szélsőséges esetekben bizonyossá válik, mennyire fontos lehet a nyelv az ábrázolt szituáció felismerésekor. Sokan nem képesek egy bizonyos fotót előzetesen értelmezni, a nyelvi közlést követően azonban már nem képesek azt másként látni.

Egyre növekvő kritika kíséri azokat a pszichológiai kísérleteket, amelyek során a képinformációt az apró különbségekig vagy a felismerhetetlenségig elvonják, a szemlélőt azonban a szándékosan ambivalensre formált képi tartalom ellenére nyilatkozatra szólítják fel. Az individuális percepciók különbségéről szóló egyik könyvben ezt olvashatjuk:

*„Minél több interpretáció szükséges a megfigyelő részéről, annál nagyobb az esélye annak, hogy a percepciók eltérőek lesznek (az egyének között - W. T.).”*

—(Davidoff 1975, 189.)

A mi később leírandó kísérletünkben a szemlélő hajlandósága, hogy valamit mondjon egyértelműen a 9. képnél csökkent, és ez a kollektív viselkedési minták szempontjából is releváns lehet. Ezért nem is ösztönöztük szándékosan a megfigyelőket arra, hogy további kijelentéseket tegyenek.

Az érzékeléssel foglalkozó pszichológiából is származnak tanulmányok a vizuális érzékelés peremterületeiről, mint például optikai csalódásokról, arról, hogy milyen mértékben lehet az információt a képről úgy elvonni, hogy az üzenet ne sérüljön meg, stb. Ezzel kapcsolatban is megfogalmazódtak javaslatok az újraorientálódással, valamint az újrakérdéssel kapcsolatban:

*„Már nem arra vagyunk kíváncsiak, a képek rá tudják-e szedni az embereket arra, hogy azt higgyék, hogy a reális világot látják, hanem arra, hogyan válik a kép a valóság reprezentációjává, és hogy miért történik így.”*

—(Hagen 1974, 495.)

További kutatási eredményeket értékelhetünk, amikor a szemiotika területének megoldási kezdeményezései felé fordulunk. A képi megfigyelés variánsainak információtartalmát nem a fényerősség és a színek közvetítik, nem is az elemek pontos formája, hanem inkább a „forma formája” (Gibson). Példaként szolgálhat a karikatúra, ahol a karikírozott személyhez való strukturális hasonlóságot nem formai elrendezés, vagy a pontról pontra való megfelelés adja. Formáljuk ezt át a szemiotika nyelvére: a társadalmi konvenció, a kódolás az, ami miatt azonos kultúrájú emberek hasonlóan érzékelnek. Meg fogjuk látni, hogy nem állíthatjuk feltétlenül a fényképről, hogy mindig kódolt, de azt megállapíthatjuk, hogy a „forma formája” jelentheti a kódot.



Bild 2: Weegee, Sänger der Metropolitan Opera bei einer Probe kurz vor der Aufführung 1943. In: Weegee, Täter und Opfer. Schirmer-Mosel Verlag München 1978, S. 27.

Korábbi feltételezésekkel ellentétben, nem állja meg a helyét, hogy a „képek nyelvét” tanulni kell, és hogy ez szélsőséges esetekben összefügg a nyelvhasználati fejlődéssel és képességgel. Példaként egy afrikai feketét említettek, aki korábban soha nem látott fényképet, így nem tudta felismerni egy fekete–fehér felvételen a saját fiát. Bizonyosan létezik néhány kultúrához kötött látásmód, amelyekre a következő bekezdésben térünk ki, hiszen itt közös kereszttetszete van etnometodológiai és pszichológiai felvetéseknek, ebben az esetben a lényeg azonban másutt rejlik. Később ismerték fel a fotók identifikációra vonatkozó evokatív tulajdonságát (főként a csimpánzok esetében); ma már meglehetősen bizonyosnak tekinthető a nyelvi fejlődéstől való függetlenség ([35] Hagen 1974). A különböző ilyen irányú megfigyelések, melyekről másutt is tudósítanak ([42] Kennedy 1974), talán jobban megragadhatók a funkcionalista perspektívában is, amelyet Eco fogalmaz meg a következő, a fenti kérdésfelvetéssel analóg példában:

*„Tételezzük fel, hogy létezik egy olyan afrikai közösség, ahol csak a zebra és a hiéna az ismert négylábú, míg a ló, a samár és az öszvér ismeretlen: ebben az esetben a zebra felismeréséhez nem szükséges meglátni a csíkokat ... a zebra felismeréséhez elegendő az ábrázata, valamint a lábak hosszának megfigyelése, mivel az így megfigyelt négylábú megkülönböztethető a hiénától (aminek ugyancsak vannak csíkjai, következésképpen a csíkok nem játszanak megkülönböztető szerepet). Így a felismerési kódok is releváns szempontokat vonzanak magukkal ... a szempontok közti válogatás az ikonikus jel felismerhetőségén múlik”.*

Térjünk vissza kiindulási pontunkhoz: elmondható, hogy egy ismert objektumnak és annak leképezésének (fotó) azonosítása garantált, de az ábrázolt és az ábra közötti megfelelés nem feltétlenül nyugszik a releváns információk azonos kultúraközi módon történő választásán (szelekció).

A legújabb tanulmányok azon alapulnak, hogy a képi és hangyi benyomások két különböző kognitív processzuális rendszerhez tartoznak (Atwood 1979), valamint, hogy az agy eltérően tárolja őket ([27] Fletcher 1979). Mivel kísérletek során is jobban megmaradnak a vizuális élmények, némely szerzők igazolását látják ebben annak, amire Cicero ösztönzi a szónokokat: használjanak tisztán megragadható képeket. A vizuális retrieval-rendszer ezen kutatások szerint össze van kötve a verbális-auditív rendszerrel, a képek mindig szavakká lesznek kódolva és fordítva. A képszemlélő kikérdezésének állandó problémája, hogy, hogy a képi érzékelésnek nincs teljes mértékben megfelelő átültetése a nyelvbe ([23] Davidoff 1975). Ez a későbbiekben még felmerül Barthes kapcsán.

Kétségtelenül léteznek kultúrspecifikus érzékelések, amelyekkel ugyancsak foglalkozunk. Rendre megállapításra kerül pszichológiai tanulmányok során a „nyugati” kultúrákban uralkodó hangsúlyozott központi perspektíva szempontja. Davidoff ([23] 1975, 84. sk.) összeállított néhány, a különböző képrészekre való fókuszálásról szóló tanulmányt, és megállapította, hogy az érzékelés mind a férfiak, mind a nők esetében változik a képi tartalomnak megfelelően, bizonyos szerepspecifikus érdeklődés mentén. Azonban csaknem minden bemutatott példa esetében a középpont volt a kiindulási pont. Más népek számára a periférián történő mozgások ugyanolyan „központi” jelentőségűek lehetnek. McLuhan a bennszülöttek először megmagyarázhatatlan kacagásáról tudósít, amikor etnológusok egy filmet több ízben is levetítettek számukra. Ez mindig a film ugyanazon a helyén történt, míg a kutatók ott semmi különöset nem érzékeltek. Később találták meg a magyarázatot: a kép szélén egy felszálló tyúk volt látható, amit sem a felvételtkor, sem pedig később nem vettek észre ([39] idézi Honnif 1976). Ha gyakorlati szempontból nézzük: a gyors peremmozgásokra való odafigyelés képessége a természeti népek túlélési esélyeit tekintve sokkal fontosabb.

Amennyiben minden nyugati kultúrkörünkből származó ember a kép megfigyelését valóban középen kezdi, esetleg feleslegessé válhat a kép raszterre való felbontása, amivel a layout kialakításakor dolgoznak. Ezzel az eljárással azt kívánják megállapítani, hogy egy adott képen melyek azok a pontok, amelyek a legnagyobb figyelmet kapják. A következőkben hasonló módon kezelhetjük a pszichológiában azokat az eszközöket, amelyek a kép megtekintését csak rövid időre teszik lehetővé (tachisztoszkóp). Amíg a kép megfigyeléséhez elegendő idő áll rendelkezésre, ami fotók esetében igaz is volt, a képi elemek összefüggésükben nyerik el jelentőségüket, mindegy, hogy a tekintet fókusza hova (valószínűleg középre) esik. Ebben a tekintetben a képi elemek nem állnak távol a szavaktól. ([16] Börg is így érvel, 1979 119.) Azonban előfordulhat, hogy más súlyt kapnak az egyes képi elemek, mielőtt a kép végleges jelentése megállapításra kerülne. A mi képsorozatunkban a kardok és török a kép bal alsó sarkában jártak ilyen következménnyel. Ahogy az értékelési táblázatból kiderül, azoknak, akik észrevették a kardot, nehezükre esett a „Ku Klux Klán” és az „agresszív férfiak” megnevezésekkel egyértelmű kijelentéseket tenni, inkább hajlottak a „színházi előadás” felé.



A másik meghatározó képi elem az arckifejezés volt. Itt ismét egy egyénenként változó szelekciós folyamattal találkoztunk, ahol mindenki meghatározott (hasonló) korábbi tapasztalataihoz nyúlt vissza. Idézzük ismét Ecot:

*„1) az ikonikus jelek nem foglalják magukba az ábrázolt tárgy tulajdonságait, 2) normális észlelési kódok alapján reprodukálják a megszokott érzékelés néhány feltételét, 3) szelektálják azokat az ingereket, amelyek megkönnyítik számomra, hogy felépítsem az érzékelés rendszerét, amely – a megszerzett információ kódja alapján – ugyanazon jelentéssel bír, amellyel az ikonikus jel által megjelölt valós tapasztalat.” (Eco 1972, 202.)*

Céljainknak megfelelően igen hasznosan foglalja össze Hagen ([35] 1974, 495.) cikke az alkalmazott pszichológia képmegfigyelés területén szerzett eredményeit. Először is tisztán látható: az emberek tanulás nélkül egyszerűbb képek megismerésén keresztül juthatnak el szélesebb konszenzushoz. Kevésbé magától értetődő azonban, hogyan hatnak a komplikált képi struktúrák, esetleg bonyolultabb perspektívából, egy háromdimenziós tér átfedő ábrázolásai, stb. A pszichológus asszony javasolja, hogy az alábbi érzékelési problémák kapjanak kiemelt figyelmet, amiket mi a továbbiakban, saját értelmezésünkben adunk tovább:

1. A szemlélőnek fel kell mérnie a távolságot, hogy a méretet pontosan vissza tudja adni.
2. Tudnia kell viszonyítani a mindenkori (a fotográfus által bezárt) felvételi szöghöz. Ide tartoznak a perspektíva említett problémái.
3. Képesnek kell lennie a szimbolikus konvenciók besorolására, ezekkel majd a következő fejezetben foglalkozunk.
4. Tudnia kell kezelni a fotó sík mivoltának és a kép mélységi információjának együttes létezését.
5. A fotó időhöz való problematikus viszonyát ki kell dolgozni. Ernst Bloch ([13] 1970) egyik alkotása, a „Szán fejmagasságban” szemléletes ábrázolás, a szemlélőben csak az elkövetkező pillanatok „vágója” váltja ki sokkhatást, és előre látjuk a szánkótól eltalált emberek halálos katasztrófáját. Különösen döbbenetes hatása ért el ezzel az IRA egyik figyelmeztető akciója során: lefényképezték, ahogy egy autó közelít a hídhoz, és a robbanással még többször is működésbe hozták fényképezőgép kioldóját. Ehhez képest az Észak-Írországból zajló polgárháborúról éppen megjelent riport már csaknem ártatlannak hat (Christoph és Christoph 1978).

Kis vizsgálatunk során mi is fontos információnak tartottuk, hogy megtudjuk, a szemlélő véleménye szerint mi történik az elkövetkező pillanatokban. Ez a kérdés még kiértékelésre vár.

## Etnometodológia: a navajok vajon ugyanazt látják, amit mi?

A fényképezést, mint a rendszerezett dokumentáció eszközét elsőként a néprajz alkalmazza, különösen Margaret Mead ([5] Bateson, Mead 1942). Új áttekintést ad Hockings ([38] 1975). A fényképezés már akkor hozzájárult ahhoz is, hogy betekintést nyerhessünk a peremre szoruló csoportok életébe, így születtek tanulmányok az USA-ban vándorlókról ([67] Harper in Wagner 1979), a rockkoncertek során szükséges orvosi ellátás problémáiról ([6] Becker 1978), vagy a cigányságról (Wüpper 1979).

Collier ([21] 1967) is fotókat alkalmazott, hogy a felkeresett törzsi képviselőkből elveszett információkat csalogasson elő; ő a képet „az elveszett emlékezethez vezető út”-ként értékelte. Ezek a tanulmányok tették világossá, hogy a néprajzosok felfogása bizonyos rítusok és kultikus cselekmények jelentéséről, jelentősen eltér az indiánokétól, és így már nem lehetett szó a megfigyelt eseményeknek, mindenki számára egyformán érvényes jelentéséről. Csak ezután a fényképek segítségével megszerzett felismerés után lehetett a kultúrspecifikus magatartásmódok felsorolását megalkotni ([67] Collier in Wagner 1979, 165.).

Ezek az eredmények kultusztevékenységekre vonatkoznak, és még nem cáfolják a nonverbális kommunikáció területén végzett megfigyeléseket, amelyek a meghatározott indulatok mimikája kultúraközi összehasonlíthatóságából indulnak ki. ([61] Scherer 1974). Embereket ábrázoló képek esetében ez természetesen nagyon fontos megállapítás lenne. Hiszen a fotók a személyek egymáshoz viszonyított távolságáról (proxemics), valamint a testbeszéd üzeneteiről (kinesics) egész jó áttekintést adnak, és összehasonlíthatóságot tesznek lehetővé. (Ezen a területen végzett újabb kutatások eredményeiről számol be: [37] Harper, Wiens, Matarazzo 1978.)

Mivel interkulturálisan összehasonlítható kutatási eredményekkel foglalkoztunk már érzékelési pszichológiai összehasonlításban, itt csak egy rövid összefoglalást szeretnénk adni, és egy új tanulmányt példaértékűen bemutatni.





A megfigyelés módjának eltéréseit, amelyekből az értelmezések különbözősége adódhat, etnológusok egy csoportja már két, eltérő kulturális fokú afrikai törzs esetében megtalálta. Megmutatták e bennszülötteknek a videokamera és filmkészítéshez használatos eszközök működését, majd ezután a rítusok rögzítéséhez különböző súlypontokat adtak meg. A perspektíva felfogásainak különbségei egyértelműen kitűntek a két közösség és az etnológusok filmanyagából ([9] Bellman, Jules-Rosette 1977, 3.). Még a technika különböző használatát figyelembe véve is látható volt, hogy a közösen átélt rítusoknak és kultikus cselekményeknek nyilvánvalóan különböző elemei késztették a filmezőket felvétel készítésére, mivel egy másik utasítás az volt, hogy a cselekményeknek csak egy részét vegyék fel, mert nem áll rendelkezésre elegendő film. A semleges megfigyelői hozzáállást ezért már az elején fel kellett adni ([9] Bellmann, Jules-Rosette 1977, 3.).

A felismerési kódokat láthatóan a társadalom vagy meghatározott egyének életének kontextusa által meghatározott adottságok döntik el. Eszerint a nyelvi formában megjelenő tapasztalat a korábban nyert egyéni vagy kollektív tapasztalat függvénye. A mi képeink esetében mindez azok esetében vált nyilvánvalóvá, akik az adott képen felismerték Rudi Dutschkét, ők úgy vélték, a demonstráció nem annyira agresszív, miközben akik számára ismeretlen volt, egy „különösen agresszív férfit” láttak.

Az etnometodológiai eljárástól, a résztvevő megfigyeléstől és rögzítéstől nem áll távol Erving Goffman próbálkozása a nemi szerepek megjelenésének, különösképpen a reklámokban megjelenő nő mimikája, kifejezőmódja, szerepe ábrázolásának értelmezésével. Megfordította a szemlélet viszonyait: míg korábban azt láttuk, hogy a felvétel egy közösségben érvényes kód működését ábrázolja, ő az ábrázolásból egy társadalom meghatározott szabályait és szerepeit (a nemek közötti kapcsolatot) olvassa ki. Mióta Castaneda Don Juan-ja a bozótost városra cserélte, szokássá vált a szociológusok körében, hogy a városi indiánok között is gyűjtenek etnológikus benyomásokat. Goffman könyve azonban valószínűleg azért kelt kellemetlen érzetet, mert sehol sem próbálja meg interszubjektív vizsgálaton alapuló megfigyelési módszerét feltárni, esetleg a képi anyag hatásának felmérésével. R. Hoggart is utal arra az előszóban, hogy az eljárás bizonyíthatóságát pusztán az egyedi megismételhetőség jelenti.

## Tömegkommunikáció és szemiotika

Az utóbbi időben érvényesül a tömegkommunikáció kutatási formájában az a W. Benjamin óta ismert tény, hogy a fotó nem szemantikai kód, hanem vizuális folyamatok technikai átformálása. A „Szociális és szövegtudományok interpretatív eljárásai” c. kötetének (egyik tanulmányában Gross így ír ([65] Soeffner 1979 kiadása):

*„Az audiovizuális felvétel esetében ... nem szimbólumokkal, hanem „másolatok” egy fajtájával van dolgunk, amelyek szemlélésekor a kép megelevenítése sokkal közvetlenebbül történik.”*

—(Gross 1979, 199.)

A továbbiakban Gross hangsúlyozza (201 sk.), hogy nem elegendő, ha technikailag mindig új képi anyagokat állítunk elő (főképp oktatási céloknál) hanem nagyobb hangsúlyt kell fektetni a képi struktúrára, hiszen e nélkül nem ismerhető meg azok hatása.

Ez mindennek előtt az általános szemiotika beszédjelekről képekre történő kiterjesztését jelenti ([24] Eco 1972 B fejezet), azonban napjainkig az inkább beszédorientált recepciókutatás és az ikonografikus képanalízis szintézise még nem született meg. Talán ennek oka az is, hogy Gross feltételezése a fotó „másolatszerűségéről”, csak féligazság; hiszen Barthes, akire később visszatérünk, meggyőzően bizonyítja, hogy a legtöbb fénykép is kódolt abban az esetben, ha az értelmezéséhez a szemlélőnek kulturális ismeretek egy meghatározott minimális készlete van szüksége. Hasznosnak tűnik a tömegkommunikáció modelljének ([46] Kunczik 1977, 14.) kiterjesztése a fotográfus és a szemlélő közötti kapcsolatra (2. ábra):



2. ábra

A kódolás ennél a modellnél az üzenet egyik formából egy másikba való átültetését jelenti, ahol az átfedési megegyezés alárrendelt szerepet játszik. Egy kód a társadalmilag – kulturálisan meghatározott transzformációs szabályok egy készlete.

A képi interpretációs analízisek alapjaként a továbbiakban az általános hatásanalízis megfigyeléseit kell figyelembe venni. Kunczik ([46] 1977, 120.) megkülönböztet egy kommunikatív és egy posztkommunikatív fázist. A fenti ábra azon folyamatai tartoznak a kommunikatív fázishoz, amelyek a fotóra adott közvetlen reakcióra vonatkoznak, mint például észlelési problémák, figyelemhez köthető folyamatok, emocionális folyamatok, ezekkel együtt a tartalomhoz fűződő pszichikai távolság, vagy esztétikai tényezők. A kép üzenetének átvitele Kunczik ([46] 1977, 133 sk.) szerint főleg az alábbiaktól függ:

1. a fotó tartalma, és ezzel együtt a közvetítő hitelessége (az a kontextus, amiben a kép bemutatásra kerül). Ha nem várható el a közvetítővel kapcsolatban információ, akkor a sajátjától eltérő vélemény nem számít hitelesnek.
2. tartalmi variációk, mint a) megszólítás módja (sokkoló fotó, dokumentáció stb.) b) explicit vagy implicit végkövetkeztetések szöveg segítségével, vagy a nélkül. Itt a tartalom hatás szempontjából releváns vonatkozásai (a szöveg- illetve képinformációk erősebb figyelembevételére is) a műveltségtől és/vagy a kezdeti beállítottságtól függőnek bizonyulnak.
3. Az befogadói változók, mint például személyiségi változók. Ebben a témában a tételezik fel a Yale-tanulmányok (Janis és mások 1959), hogy létezik egy bizonyos személyiségtípus, amelyet általában könnyebb meggyőzni ([46] Kunczik 1977, 146.).

A „hatás és érzékelés” együttessel kapcsolatban zajlottak szociálpszichológiai vizsgálatok is az audiovizuális médiafogyasztás következtében történt beállítottság-változások alapján. Petermann ([56] 1977) első sorban a megerősödési elméleteket (lényegében Hovland és Janis alapján), valamint az asszimilációs – kontraszt elméleteket (Sherif és Hovland) tárgyalja.

A megerősödési elméletek lényegében inger-válasz témájú próbálkozások, amelyek a két megfigyelhető inger-válasz reakció között bizonyos hajlamokat és közvetítő folyamatokat, mint figyelem, értelem, attitűd ([46] Kunczik 1977) feltételeznek. Azonban Kunczik ([46] 1977) a vonatkozó irodalom tanulmányozása után úgy véli, hogy attitűd és viselkedés között gyenge az összefüggés. Grümer az egyik, a végleges publikációt ([33] 1980) megelőző munkadokumentációban, éppúgy, mint Kunczik, arról számol be, hogy a fotók véleményezésére való hajlandóság általános volt. Hasonlóakat figyeltünk meg mi is a saját kísérletünknel: az emberek gyakran egész történeteket meséltek el. Hogy ennek bármi hatása van a viselkedésre, vagy a viselkedés változására, erősen kétségbe vonható.

A képrecepció esetében Petermann ([56] 1977, 46. sk.) szerint az asszimiláció-kontraszt elmélet jobban megfelel, hiszen figyelembe veszi az érzékszervi érzékelést, valamint a kognitív területet is:

*„Ő abból indul ki, hogy a szociális ítélet, kontextusfüggő. Az újonnan érzékelt információt egy »normával« vetjük össze. Ez az összehasonlítás, valamint az ezzel járó az érzékelt diszkrepancia, ami az eddigi és az új véleményből fakad, a vélemények azonosulását (asszimiláció), vagy a vélemény kiemelését (kontraszt) vonja magával.”*

—Petermann (1977)





Bild 5: Aus einer Anzeige von „Die Zeit“, hier in: Westermanns Monatshefte, Januar 1974, S. 100 f.



Általánosságban abból lehet kiindulni, hogy az olyan kommunikációs tartalom befogadói, amelyek nem mutatnak nagy diszkrpanciát a saját véleményükkel szemben, sokkal erősebb befolyás alá kerülnek. A mi képeink esetében, valamint a kiértékeléshez megadott értékeknél kívánatos lenne, egy skála alkalmazása, egy elfogadási-, és elutasítási, a kettő között pedig egy közömbösségi területtel. Lehetséges, hogy a magasabb végzettségűek képei a beszéddel összehasonlítva nagyobb eséllyel kerülnének a közömbösségi kategóriába, mint az alacsonyabb végzettségűeké. Mindenesetre a képi tartalom spontán megközelítésének dimenziójában vizsgálható, hogy mutat-e korrelációt a képzettséggel; erről a későbbiekben esik szó.

A szakirodalomban a képekkel kapcsolatos hatásvizsgálatoknál gyakrabban találunk olyan tanulmányokat, amelyek az újságok, folyóiratok képi illusztrálásával, képkiválasztásával foglalkoznak. Kasper (1979) a „Bunte Illustrierte”, „Neue Revue”, „Quick” c. magazinokat történetükön túl ebből a szempontból is megvizsgálta. Szerencsés az 1961 és 1971 közötti időbeli összehasonlítás, mivel ez megkönnyítette számára a tematikai súlypont-áthelyeződés elemzését. Úgy, mint Goffman esetében, Kaspernél is nehézséget okoz, hogy nehéz az elemző szubjektivitását tekintetbe venni, bármennyire szívesen követnénk őt is az értékelésben. Mi haszna van vajon a „Sex and Crime” gyakoriságát felmérni, amikor az alapvetően a képek közönségre gyakorolt hatására vagyunk kíváncsiak? Egy példa: Kasper azon megállapítása, hogy a „Neue Revue-t” főként munkások olvassák, önmagában említésre méltó, úgy, ahogyan az is „érdekes”, hogy hány százalék szavaz majd a CDU-ra. Hogy hogyan köti ő mindezt össze a magazinokban a képi megjelenés „boldog világ” - perspektívájának kritikájával? Itt merül fel az első központi kérdés, amit így lehetne megfogalmazni: az újság tömegmanipulációt hajt-e végre olvasóközönségén, vagy ezekre a képekre valóban van igény? A bulvársajtó kritikájának álláspontjából „értékracionálisan” érvelő szerző megkerüli a képeket tartalmazó arculat kialakíthatóságának kérdését egy adott közönség esetében, és álláspontjával a háta mögött tudhatja más hetilapok feuilleton-olvasóinak minden bizonnyal nagy részét. A képi tartalom és képrecepció kérdése a „Quick” és „Stern” magazinokban – ezek tartalmi különbségeire ugyancsak kitér – ezzel még egyáltalán nincs megválaszolva; nagyon is lehetséges, hogy a képeslap világának további fejlesztésével és a szex területéről továbblépés másfajta publikációkra a kritikus képriportokat tartalmazó képeslapok is, mint annak idején a „Life” vagy a „Paris-Match” további közönséget nyernek, ahogy ez a „Stern” képriportjain is látható, amely a négy összehasonlított folyóirat közül a legnagyobb példányszámmal rendelkezik.

Ezután a kódolás területén (2. ábra) tett rövid kitérő után, újra visszatérünk a dekódolás területére, a kép felvételének folyamatára. A szemiotikában részben olyan problémákkal találkozhatunk, mint a tömegkommunikáció kutatása során, kiemelten a kódolás problematikájával. A fénykép, mint a valóság másolatának tematikája mellett, a szemiotikán belül is elsősorban a jelek „olvashatóságának” társadalmi feltételei felé fordítjuk figyelmünket. Eco ([24] 1972, 197-202.) véleménye szerint a vizuális kommunikációs problémák esetében a jelnek a Peirce által javasolt hármas meghatározásán belül fontos a jel és a tárgy kapcsolata is. /.../

Amíg a szimbólum világosan érthető, könnyen belátható, hogy itt egy kódolt nyelvről van szó, Eco az alábbiakban világít rá az index kódolására:

*„Csak akkor következtetek egy állat földön talált nyomaiból arra, hogy az állat létezik, ha megtanultam, hogy a jel és az állat között konvencionális kapcsolat létezik*

—(Eco 1972, 199.)

Az ikon kulturális kódolását már más helyen oda illő példával megvilágítottuk. Az NSZK-ban Hans Brög (1979) tett arra kísérletet, hogy az általános szemiotika a fotózás számára is alkalmazható legyen. Max Bense fotóesztétikájára támaszkodik, aki különbséget tesz a fényképezés technikai hordozórendszere és a művészi hordozórendszer, pl. festészet között, majd így folytatja:

*„A technikai hordozórendszeren múlik, hogy a fotográfia kódolja az üzenetét – nyilvánvalóan koinkidencia áll fenn a technikai hordozórendszer és a realizált üzenet között.”*

—(Brög 1979, 18.)

Ezzel bizonyos ellentétben áll Eco, és amint látni fogjuk, Barthes felfogásával is, akik a saját rendszerükben is hasonló módon elhatárolják egymástól a fotográfiát és festészetet, de a kódolás lényegét a fotográfiai jelek olvasásához való kulturális repertoár szükségességében látják.

Az eddigi feltételezések nem oldották meg a kérdést, hogy a képen tudnak-e „ütösen” hatni, és hogy milyen módon váltanak ki érzéseket. Brög állítja ugyan az alábbi idézetben, de a kérdést az ő rendszere sem oldja meg:

*„A mnemonikus erő, az az erő, ami emlékek alapján vitális funkciókat irányít, nagymértékben fejlődik a képek által. Ebben, az utóbb említett képi lehetőségekben és ezekkel együtt a fényképészetben rejlik a „kép hatalma” az emberi befogadóval szemben. Ebben rejlik a racionális nyelv tehetetlensége.”*

—(Brög 1979, 112.)

A következőkben a nyelvészet néhány olyan képviselőjével foglalkozunk, akik különböző utakon közelítették meg a fényképezést. Susan Sontag és Roland Barthes összehasonlítása azért érdekes, mert utóbbi röviddel halála előtt

([7] 1980) megjelent könyvében a „kép hatalma” mellett foglal állást, míg Susan Sontag inkább szkeptikus marad. „Kultúrkritikai” perspektívák és szövegértelmezők kapcsolata a fotográfiával Wittgenstein „Tractatus logico-philosophicus”-ában egyértelműen megfogalmazza a racionális mondatok és a kimondhatatlan érzések közötti különbséget:

„6. 45 *A világnak sub specie aeterni szemlélete nem más, mint – körülhatárolt – egészként való szemlélete.*”  
Továbbá:

„6. 522 *Kétségtelenül létezik a kimondhatatlan. Ez megmutatkozik, ez a misztikum.*” (Márkus György fordítása, Akadémiai Kiadó, 1989. A kiemelés a Wolfgang Teckenberg által idézett német szövegben.)

Itt van a sarkpontja a „racionális nyelv” követői és a „kép hatalmának” képviselői közti régi vitának, amely hatalom a római szónokokra ugyanolyan mély benyomást tett, mint Aquinói Szent Tamásra ([30] ld. Fulchignoni 1970, 15. sk) és a prédikátorokra. Gisèle Freund is említi, hogy amikor ő a képi közlés közvetlenségét hangsúlyozza, és azokat a képeket idézi, amelyek egy Vietnámban folyó igazságtalan háború szimbólumaivá váltak. Barthes hasonlóan vélekedik, aki a képi jelek hagyományos szemiotikájához közelebb áll, mint Sontag, aki fotográfiával foglalkozó könyve előtt szinte kizárólag szöveginterpretációval foglalkozott. Esszéjellege miatt egyik írás sem alkalmas egy analitikai-kritikai megközelítésre. Itt csak néhány, számunkra fontos kijelentést idézhetünk vissza.

Hasonló elemzési irányzat képviselői közül első sorban Siegfried Kracauert és Walter Benjamingt említhetjük meg, de mivel az általuk kibontott érvek a korábban megnevezett szerzők munkáiban benne foglaltatnak, ezért eltekinthetünk a közelebbi ismertetéstől.

Sontag először a fényképezésnek, mint a „világ összegyűjtésének” kritikája felé fordult és megbélyegezte azt, mint „a világhoz való krónikusan voyeurisztikus viszonyt, ami minden eseményt egy szintre hoz” ([66] 1978, 16.), és csak ezután következnek az első elemzések a képhatásról, amelyeket azonban a mi indoklási kontextusunkban egy pontosabb empirikus vizsgálatnak kellene alávetni. Támpontként azonban nem elhanyagolhatóak.

Így például, megállapítja, hogy azok a fotók, amelyek vágyakat keltenek, inkább az archetípusok és absztrakt világába tartoznak. A vágynak, mondja Sontag, „nincs története, - legalábbis mindig, mint valami tisztán előtérben lévő, közvetlen jelenik meg”. Ezzel ellentétben azok a képek, amelyek lelkiismeretünket ébresztik fel, mindig egy meghatározott történelmi helyzetre utalnak. Minél általánosabb a kép mondanivalója, annál kisebb az esélye, hogy hatást gyakorol. Majd így folytatja: „egy olyan fotó, amely valami váratlan szerencsétlenségről tudósít valahol a világban, nem befolyásolja a közvéleményt, ha nincs megfelelő kapcsolódás a saját érzésekhez és magatartásmódokhoz.” Minden bizonnyal fontos a fotó besorolásához a szociális kontextus, Sontag szerint: „Amit Wittgenstein a szavakkal kapcsolatban megvilágít, ugyanúgy igaz a fényképészetre: a kijelentés a célszerűség egy funkciója.” Barthes-tal együtt ([2] 1964, 55-58.) mi mégis arra hajlunk, hogy bizonyos sokkfotók a pontos háttérismeret nélkül is meggyőző erejűek. De Barthes is úgy véli, hogy a fotósok számára nem elegendő az iszonyatos jelzése ahhoz, hogy mi is érezzük. Az iszonyodás éppen abból ered, hogy azt a szabadságunkból kiindulva (és nem a fényképezett helyzet résztvevőjeként) szemléljük. A hiteles hírügynökségi fotóknak Barthes még egy másik minőséget is tulajdonít:

*„Ennek a felvételnek a dallamától és a magyarázatától is megfosztott természetessége a szemlélőben heves kérdést ébreszt, és rávezeti az útra egy olyan ítélet felé, amelyet ő maga dolgoz ki, anélkül, hogy a fényképész demiurgoszi jelenléte zavarná őt. Tehát itt joggal beszélhetünk a Brecht által megkövetelt kritikus katarziszról.”*

—(Barthes 1964, 57.)



Bild 7: Dan Weiner, New York City 1948, in: *Cornell Capa, The Concerned Photographer*, Grossman Publisher, New York 1968.

Noha Barthes több korábbi írásában (1961, [4] itt az 1977-es angol kiadás alapján idézünk) hű marad a fényképek kulturális–történelmi kódolásának gondolatához, mégis úgy véli, az a trauma, amelyet bizonyos sajtófotók képesek kiváltani, gyakran közvetlenebb. Minél nagyobb egy kép traumatizáló hatása, annál inkább meg kell kérdőjelezni annak történelmi-kulturális kontextusát, és fordítva, a fotó „mitológiai” hatása fordított arányban áll a traumatizáló hatásával ([4] Barthes 1977, 30.). Gyakran nehéz a teljes képi hatást szavakba önteni, ami mindjárt kódolást jelent. Bizonyos mértékig ellentétben a könyv elején található elemzéssel, Sontag a későbbiekben el is ismeri:

*„Megnyugtató eseményekre, amikkel fényképezett képek formájában találkozunk, olyan sebezhetőséggel reagálunk, ami a valós eseményekkel szemben idegen tőlünk.”*

—(Sontag 1978, 155.)

Térjünk vissza a fotóhoz, mint „morális instanciához”. Vajon a „Der Arbeiterfotograf” mozgalma nem lenne illuzórikus napjainkban, amikor szinte minden munkás rendelkezik fényképezőgéppel, és a fotók jelenléte úgyszólván mindennapossá vált. A következő idézet szinte szó szerint megtalálható Barthes-nál is, noha ő feltűnően sehol sem kerül említésre:

*„Fotók nem alkalmasak morális helyzet kialakítására, de megerősíthetik – korai fejlődési szakaszban – ösztönözhetik azt.”*

—(Sontag 1978, 22., ezzel párhuzamosan ld. Barthes 1961, itt 1977, 29. sk.)

Ezt a feltételezést már a tömegkommunikáció–szociológiai esettanulmányok áttekintése során megfogalmaztuk. Ugyanez lesz érvényes a negatív jelenségekre is, úgy hogy a kommunikációszociológiai vizsgálatokban, nagy számban megtalálható inger-válasz tanulmányok a televízióban látható erőszak-ábrázolás hatásairól a feltételezett közvetlen befolyásolás szempontjából a képek hatását valószínűleg túlértékelik. Maga Sontag is így vélekedik a televízióról (22. l.): „válogatás nélkül egymás után helyezett képek, amelyek mindegyike érvényteleníti az előzőt”.

A szociáldokumentarista fotókkal kapcsolatban a Farm Security Administration fotósainál eleinte bizonyos optimizmust állapít meg, mert ezek hittek abban, hogy a fényképek felrázhatják a lelkiismeretet (62. sk.). A 19. század végéről származó fényképekre tekintve azonban beismeri, hogy bár azok semmit sem tudnak megmagyarázni, mégis nagyobb meggyőzőerővel bírnak, mint az irodalom, mert egy dokumentum hitelességének igényével képesek fellépni. Itt az M. Lesy által összeállított albumokra hivatkozik, amelyekből kiderül, hogy az amerikai álom már a 19. században rémálommá vált, még ha a városokban nem is, de vidéken igen, ahol sok a gyilkos és öngyilkos, ahogy a könyv címe is szól: „Wisconsin Death Trip”.

Roland Barthes utolsó könyvében a fotográfia tekintetében egy individuális-értelmező úton indul el, és alapvetően nem fejlesztette tovább a korai hatvanas években a szemiotika szellemében kifejtett nézeteit. Fontos különbségtétele, amely szerint a fotó elsődlegesen az érzékelés számára közvetlenül a jelölt (signifié – jelentő), és a konnotációt csak a szövegösszefüggésben rejlő kódolás által, pl. egy újsághírben, vagy a képi tartalom szemantikai átültetése által nyeri el (signifiant – jelentett), csak ez után beszélhetünk fotóról (connotation), csak nyomokban került továbbfejlesztésre. A mítoszról szóló értekezéseit ([2] 1964, 85 sk.) sem viszi tovább, amelyeken a „sémiologie”, vagyis a formákról szóló tudománynak az alkalmazhatóságát kívánta igazolni, amely a jelentéseket tartalmuktól függetlenül vizsgálja; feltételezései azonban érthetőbbé válnak azzal az előzetes ismerettel, hogy a mítosz nem objektum, nem fogalom, hanem a jelentés egy módja, egy forma:

*„Mivel a mítosz minden anyaga, legyen az ábrázoló vagy grafikus, feltételez egy jelentést adó tudatot, anyaguktól függetlenül gondolkodhatunk ezekről. Ez az anyag nem közömbös: a kép biztosan parancsolóbb, mint az írás, egy csapással ránk kényszeríti jelentését, anélkül, hogy elemezni kellene, vagy ízekre szedni. Ez azonban már nem lényegi különbség. A kép abban a pillanatban, amikor jelentéssel telik meg, írássá válik, mint az írás maga, a kijelentés sajátosságát kapja.”*

—(Barthes 1964, 85 sk.)

[...] a reprodukció nem csak a valóság „kópiája” és egyidejűleg mítosz is, amennyiben az csak kulturális-történelmi összefüggéséből kiindulva értelmezhető, de kísérlet annak feltárására is, miért „szólitának meg” bizonyos fotók. Úgy tűnik, Barthes feladta a fényképezés rejtélyének „a fényképezés (nem létező) nyelvének esztétikáján keresztül” való megközelítését (Nehrlich 1982, 227,) és további szubjektív kritériumokat keres, amelyekről mi viszont azt gondoljuk, hogy használhatóságukat tesztelni lehet a fotók érzékelésével kapcsolatos vizsgálatoknál.

A kép vonzerejének kifejezéséhez rendelkezésünkre áll még a „kaland” és a „megsebesülés” fogalma. Ilyen forrást, amelyből a vonzerő kiindulhat, (másképpen: „utazásra való invitálás”), lát ő a kognitív és kulturális tényezőkben, a „studium”-ban, más néven a kép információs funkciójában. Ennek a tényezőnek több köze van a kódoláshoz, mint a következőnek, a „punctum”-nak. Itt a képnek azokról az oldalairól van szó, amelyek erős szuggesztív hatást fejtenek ki, a szemlélőt „megejtik”, „megsebzik” (48. sk.). Ez az érintés gyakran úgy jön létre, hogy maga a szemlélő nem is veszi észre, a „punctum” legtöbbször rejtve marad. A fotó kifejezőereje legtöbbször meghatározó-hatalmán múlik, az időhöz való kritikus viszonyán, amire már utaltunk. Barthes, aki kitért a minket is érdeklő riportfotókra, utal a materiálisan létező valóság és a múlt egybeesésére. Ez a „ça a été” a riportfotók „noéme”-je. Egy ilyen értelemben „jó” fotót arról lehet megismerni, hogy a fotográfus a lehető legrövidebb idő alatt elemez egy valós helyzetet, és a fotóban egyfelől eltalálja a megfelelő pillanatot, a „noéme”-et, másfelől pedig információt is nyújt (studium), adott a megfelelő csattanó (punctum), ami azonban nyelvi eszközökkel nehezen leírható (noha Barthes néhány fotó alapján erre is ad példát). Erről a szemléletről Barthes így vélekedik:

*„A kérdés, hogy a fotográfia analóg, vagy kódolt, nem jó indítása az elemzésnek. Fontos, hogy a képnek ténymegállapító ereje van, és hogy a fényképezés kijelentő jellege nem annyira a tárgyra, hanem inkább az időhöz való viszonyra vonatkozik ... Az igazolható autentikusság ereje sokkal nagyobb, mint a visszaadásé.”*

—(Barthes 1980, 138. sk.)

Fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy Barthes véleménye szerint egy sokkfotó nem kell, hogy feltétlenül rendelkezzen „punctummal” (56. sk.). Egy sokkfotó, mint mondja, ordíthat, feltárhat, felrázhat, de ez még nem jelent feltétlenül szuggesztív erőt.

A további elemzés szempontjából röviden összefoglalható: a riportképek legtöbbször rendelkeznek információs szereppel, ami a szemlélő érdeklődését felkelheti. Ennek az információnak a hatása az egyén élettörténetének tapasztalataitól függ. Ezen kívül léteznek olyan sokkfotók, amelyek a nyomort meggyőző módon dokumentálják, de ezzel még nem idéznek elő specifikus politikai cselekvést, hacsak az egyén arra egyébként nem mutat hajlandóságot. A riportfotóknak néha lehet szuggesztív erejük az időhöz való kritikus viszonyuknál vagy olyan képelemeknél fogva, amelyek pontos hatása nehezen vizsgálható. Talán az interjú során fel lehet mérni, hogy a képi tartalomhoz való hozzáállása mennyire spontán.

## **A fotográfia, mint szociálanalízis: alkalmazása a társadalomtörténetben, társadalomelméletben, felmérésekben és családi portréknál.**

### **A fotó alkalmazása a társadalomtörténetben és a társadalomelméletben.**

A századforduló egyik legimpozánsabb kísérlete, ami nem csak leképezi az időszakot, de olyan ismeretlen információkat is napfényre hoz, az amerikai M. Lesy ([49] 1973 és [50] 1967) nevéhez kötődik, akinek „Wisconsin Death Trip” c. könyvéről esett már szó. Leopold von Ranke történelmi felfogásához közel állva, a fotók legalább meg is tudják mutatni, „hogyan is volt”. A tények elemzésével és megvilágításával kapcsolatban azonban fel kell hívunk a figyelmet bizonyos korlátokról, amelyek érintik a szociáldokumentarista, valamint az oktatási funkciókat ellátó fotókat, amiket mi itt ezért együtt is kezelünk. Susan Sontag ([66] 1978, 28.) idézi ebben az összefüggésben Bertold Brechtet: a Krupp Művek fotójáról nem tudunk semmit magáról az objektumról. Ugyanez a probléma az Industriekultur in Nürnberg kötetei esetében is (Ruppert 1980, Glaser és mások 1980). A korlátozás különösen Németországban igaz, ahol a fotózási tevékenység lényegében kimerül a családi fényképek készítésében és körülbelül 1925 óta, a „munkásfotós-mozgalmak” kezdetével, Sanderrel indult az össztársadalmi szempontból releváns témák felfedezése. Azok miatt az alapvető nehézségek miatt, amit komplex szociális tényállások képi ábrázolása jelent, nem mondhatnak le a tankönyvek egy többé-kevésbé átfogó szövegrészeiről. A veszély azonban fennáll, hogy a szöveg gyakran, főként, ha egy kritikai motívum is rejlik a háttérben, kisebb-nagyobb mértékben ellentétbe kerül a képpel. Glaser könyvében (1980, 122.) ez így hangzik:

*„A kisméretű családi üzemben kora reggeltől késő estig aktívnak kellett lenni, a szolgálólánynak alig volt szabadideje. Ha készen volt a házimunka, akkor a műhelyben, vagy az üzletben kellett segíteni. Apró változatosság volt, ha valami megbízással el kellett menni.”*

A képen egy kézműves családot láthatunk, ünnepi hangulatban, felismerhető a „szolgálólány” is, aki a házaspár és a nagymama mellett áll, de ugyanolyan szépen fel van öltözve, mint a többiek. Mindnyájan kedvesen és méltósággal tekintenek a fényképeszre. Valószínű egy tipikus ünnepi családi fotó.

A többi kép áttekintésekor igazat lehet neki adni Sontagnak abban, hogy a 19. század képei ma már kissé szürreálisan hatnak. A fotó időhöz fűződő kritikus kapcsolata véget, ahogy megsárgulnak, patinássá válnak, és ez bizonyos értelemben egy művészi kódolást ad a képnek. Érdemes megnézni az akkori aktokat.

Miközben Sontag leginkább a történelmi tapasztalat egyszerűségét hangsúlyozza, Barthes közelebb áll a fotó társadalomdokumentációban való alkalmazásának híveihez: legalábbis nem vitatja el a fotónak azt a képességét, hogy minden szövegnél jobban átadja a mögöttes esemény autentikusságának bizonyosságát ([7] 1980, 172.), a közvetlen állítást: „Ez volt.”. Tehát a fotók hozzájárulnak ahhoz, hogy az elmúlt évtizedek társadalmi valóságát megismerjük.





Bild 8: Diana Arbus, Child with a toy hand grenade in Central Park. N. Y. C. 1962.  
Diane Arbus, *An Aperture Monograph*, Millerton, New York (in conjunction with a major exhibition at the Museum of Modern Art).

Az újabb idők szociális kérdéseiről szóló riportok ugyan nem válthatják ki a saját tapasztalatokat, de azzal, hogy azt a benyomást keltik, hogy mi is ott voltunk, segítenek leküzdeni az előítéleteket, és talán Barthes szellemében felkelti kíváncsiságunkat a bennük rejlő „studium”. Így szeretnének néhányan további információhoz jutni, hiszen ezek a kötetek kevés információt tartalmaznak. Ez érvényes a romákról szóló kötetre is (Schwab, Wüpper, 1979), az említett riport az észak-ír polgárháborúról (Christoph és Christoph 1978).

## A fotók alkalmazása felmérés esetén

Etnometodológiai vizsgálati szempontból már megvizsgáltuk azt, hogy a fotók esetleg látens információkat hívhatnak elő a szemlélőből. A szociológia szempontjából lényeges összefüggések rendjébe való beilleszkedés szempontjából fontos lehet a képek által létrehozott valóság és a reális valóság különleges viszonya. Már a bevezetőben idézett Dosztojevszkij-szövegben is megmutatkozik az, ami Feuerbach 1843-as kijelentése alapján, miszerint a korszak a képet a dolgok elé helyezi, egészen Marshall McLuhan mondatáig: „A médium az üzenet.”, a mi érzékelt valóságunk új alkotórészévé vált, amit részben már csak fényképekről ismerünk. Erről írja Sontag:

*„A fényképnek, mint olyan médiumnak a jelentése, amely által egyre több esemény tör be tapasztalataink közé, végső soron csak mellékterméke működésének, mint a tapasztalatról levált és független tudásnak a közvetítése. ... A realitás, mint ilyen új értelmet nyer, és az írás többé már nem az egyetlen eszköz az információ feljegyzésére.”*

—(Sontag 1978, 143.)

És tovább:

*„A képi hatékonyság túlhaladott elképzelései azon alapulnak, hogy a képek tárgyi tulajdonságokkal rendelkeznek. Mi inkább arra hajlunk, hogy a reális tárgyaknak a kép minőségeit tulajdonítsuk.”*

—(45.)

A valóságnak a fényképi környezetben történő újraértelmezésére kiváló példát adott a következő helyzet. Egykori földműveseket, akik ma kényelmetlen körülmények között dolgoznak egy malomban, az egykori és jelenlegi munkájukkal való elégedettségükről kérdezték. Mint oly gyakran, az elégedettség magas értékeit kaptuk, a korábbi és az új körülményekre egyaránt. Az elégedettség ilyen mértékének konstruált jellege azonban különösképpen kidomborodott, hiszen a munkakörülmények határozottan megromlottak (A történetet Collier említi, [38] in: Wagner 1979, 274.). A megkérdezetteknek ezután képeket mutattak régi és új munka körülményeiről, majd az egy hét elteltével készült felmérés során a képek alapján összeomlott a malomban végzett munka idejéhez kapcsolódó konstruált elégedettség.

Itt látszanak azok a lehetőségek, hogy fényképek segítségével, felülvizsgáljuk, mennyire stabilak a szubjektív konstrukciók, amelyek gyakran a tipikus társadalomtudományi kérdezési módszerek produktumai; az ilyen jellegű felülvizsgálat több módszer esetében hasznos lehetne. Viszonylagossá tehetnénk azt a kifogást is, hogy a fotók bemutatása egy specifikus kontextust hozna létre.

A fotográfiának további hasznos alkalmazásai azok a területek, ahol közelebbit szeretnénk meg tudni a mindennapok minőségéről. Ebből a megfontolásból fordultak Kallmich ([41] 1977) és Kunde, Wawrzyn ([47] 1979) a családi képekhez. Rambow (1979) is többet tud meg a lakosság mindennapi reakcióiról egy fotóakció során. Nagyobb fényképészeti rálátást kínál az „Alltag” (Mindennapok) címet viselő szociáldokumentarista évkönyv, amelynek 2. kötete 1980-ban jelent meg. Itt található Günter ([34] 1980) irodalmi adatokban bővelkedő cikke is. A családi fotózásról, következő témánkról, külön tanulmányok is szólnak.

## A családi és státusz-releváns fotók használata

A már említett Kallmich ([41] 1977) és Kunde, Wawrzyn ([47] 1979) mellett érdemes megemlíteni, Musello ([38] in Wager 1979) cikkét, amiből hasznos információkat tudhatunk meg a családi fotók elemzéséről. A tanulmány főként vidéki családi képekre koncentrál, amelyeket önmagukban véve nem lehet összehasonlítani. Bár Fuchignoni ([30] 1970, 14.) említést tesz egy alkalmazottakat és munkásokat ábrázoló amatőr képek összehasonlításáról Franciaországból, amely biztosan érdekes lenne a státuszfüggő érzékelési különbségek szempontjából, de aztán nem tért ki rá részletesebben.



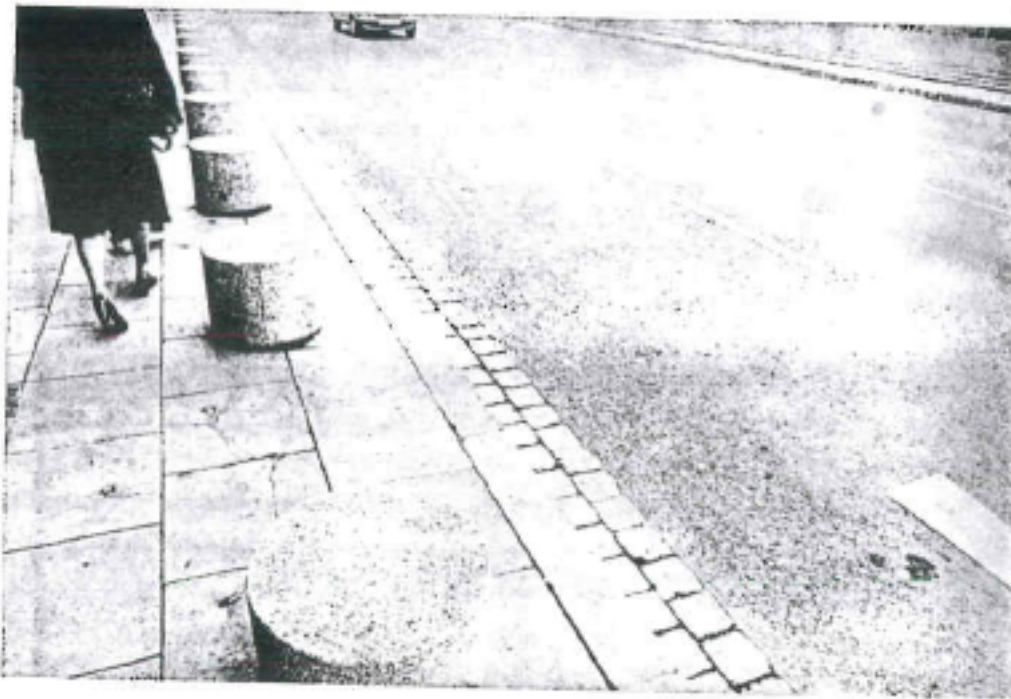


Bild 9: Helmut K u n d e , Fotogruppe Fachhochschule Kiel.

A családi képeknek vannak bizonyos sztereotip témái, amelyeket mindenhol megtalálunk, elsősorban az „átmenet ritusai”, mint születés, esküvő, stb. és az ezeket kísérő ünnepek tartoznak ide. A családi képek esetében nehezíti a dolgunkat, hogy a „belül álló” családtagok lényegesen többet tudnak a képbe beleértelmezni, mint az objektív kívülről állók.

Boerdam és Martinius rámutattak, hogyan nőtte ki magát a 19. században a családi fényképezés a professzionális fotográfiából. Abban az időben a fotográfus az a személy volt, akit elsősorban az esküvőkre rendelt meg, hogy az akkoriban még alig mozgatható kamerájával egy szép kilátás előterében örökítse meg a családtagokat. Az áttörést az Eastman Kodak gépe hozta 1888-ban, ezzel a szlogennel: „te csak nyomd meg a gombot, a többi mi intézzük”. A következő lépés a jelenkor kazettás videója volt. 1975-ben, Hollandiában végzett piackutatás eredményei szerint, a kazettás kamerák több mint 60 %-át a nők vásárolták, azzal a szándékkal, hogy gyermekükről készítsenek képeket. A fényképezés történetének így részévé válik a családi fotózás, témák az ünnepi családi kör, illetve „pelenkát cserélünk a babának”. A családtagok munkája kimarad a fotózásból, pedig így a Marsról érkező látogató (feltéve, hogy tudja értelmezni társadalmi kódjainkat) teljesen hamis képet kap életünkről, ha megnéz egy fotóalbumot. Boerdam és Martinius ([14] 1980, 102.) megállapítják, hogy a 19. században még halott gyermekekről is készülnek fényképek, ha életükben nem fotózták őket, itt sokszor a fotográfus maga volt a temetkezési vállalkozó volt. Ezen képek családi albumokból való kikerülését Norbert Elias elméletével hozzák összefüggésbe, amely szerint a valóság egyre több szelete kerül ki látókörünkől, és húzódik vissza a színpalak mögé. Másrészt az erotika és a szex ábrázolása előlép a tabu köréből. A fotográfia összességét tekintve is egyre nagyobb teret kap a privát terület ábrázolása. De az idealizálás még mindig jellemző. Laulan ([48] 1978) egy informatív cikkében kísérté figyelemmel a „Part megmentése” c. fotóversenyt Franciaországban a. A kritikára való felhívás ellenére a beküldött képek (összesen 18 000 db!) nagy része egy elképzelt partot ábrázol, vagyis kevésbé azonosítható helyeket, kevés gazdasági tevékenységet (pl. halászat, csónakkölcsönzés stb.), kevés a parthoz kapcsolódó konfliktus, pl. a földművesek és a halászok, városiasítást erőltetők között stb. 3000 dia esetében összehasonlították a part mellett lakók, a vidékiek és a párizsiak által beküldötteket is. Dokumentációs erővel kizárólag azok rendelkeztek, amelyeket a part mellett élők küldtek be. Végezetül úgy véli a szerző ([48] 1978, 118.), hogy ha 30 év múlva megjelenne egy könyv, csak idilli partot láthatnánk, aminek tiszta vizéből olykor egy-egy nőalak bukkan fel mint Vénusz. Ez a gondolat értelmezhető a családi fotózásra építő társadalomtörténet kritikájaként is.

Hasznos lehet a családi albumokból egészen specifikus státuszszimbólumokra való következtetés. Lefényképezik az új családi autót, vagy az új szobaberendezést? Mekkora az a családi kör, amit rendszeresen fotóznak? Vagy a „szép kislány” dominál a családi képeken? Ezek olyan kérdések, amelyek ismereteink szerint még nem

fogalmazódtak meg. A lakószobastílus-elemzések, melyeket ([55] Pappi és Pappi 1978) a kérdező általi kódoláson keresztül készítették, elvileg a lakás képanyagának kiértékeléséből is elvégezhető lenne.

Ahelyett, hogy a tárgyak alapján, amelyek egy bizonyos életstílust jeleznek, a státust kutatná, Grümer ([33] 1980) megkísérelt a végére járni, milyen módon alakul ki a szemlélőben az egyén érzékelhető attribútuma, vagy környezete nyomán a társadalmi rendbe történő besorolása. Ebbe a továbbiakban nem mélyedhetünk bele; viszont Grümer kísérletében a fényképek hasznosnak bizonyulnak felméréseknél, különösen azért, mert a retusálás és a montázs készítésének technikája lehetővé tette számára, hogy változtassa azt a mindenkori kontextust, amiben a személyeket elhelyezte. Felmerülnek olyan kérdések is az észlelési különbségek fontossága a kapcsolati helyzet és státuszba soroltság tekintetében, amelyekre a szociológia mindeddig nem adott kielégítő választ.

Térjünk át most saját tanulmányunkra.

## Kísérlet sajtófotókkal

Ahelyett, hogy összefoglalnánk azokat a tanulságokat, amelyeket egy heterogén kiindulású képelemzésekkel foglalkozó projekt kapcsán le lehet vonni, a hely szűke miatt nekivágunk a kísérlet bemutatásának, a releváns pontok, és a még nyitott kérdések mentén. Mivel az eddigiek során már bemutattuk képi anyagunkat, ezt nem ismételjük meg.

## A vizsgálatról

Először is kilenc képet választottunk ki, amelyek társadalmi helyzetekben ábrázoltak embereket. Egy kép esetében tettünk kivételt, mert arra voltunk kíváncsiak, mekkora hajlandóságot mutatnak a szemlélők, hogy ezekről véleményt mondjanak. A képi anyag hátrányaként elmondható, hogy a szociológiai szempontból releváns döntési motivációk palettáját nem veszi igénybe teljes mértékben. Észrevehető a képeken a nők hiánya, valamint olyan vélemény is felmerült, hogy egy képen a vendégmunkások megjelölésének is érdekes lehetett volna. Hadd utaljunk tehát még egyszer vállalkozásunk befejezetlen voltára. Az 5. számú kép vitatott volt, többen nehezményezték, hogy egy „valódibb” sokkfotó kellett volna, hogy szerepeljen helyette, mert az beállítottnak tűnt. A képeket az itt ismertetett sorrendben egy nyílt interjú keretében mutattuk meg a megkérdezetteknek. Ezzel a válaszok változatosságának skáláját szerettük volna felmérni, majd ezeket a válaszokat az értékelési táblázatba átvezetni. Mint kiderült, minden tételt megjelöltek, a többszörös megnevezés pedig megengedett volt, ami hasznosnak bizonyult, hiszen egyfelől az egyes tételek nem zárták ki egymást kölcsönösen, másfelől pedig a képek többféleképpen is értelmezhetők voltak, mert nem láttuk el őket szöveggel, úgy, mint jelen esetben a sokszorosítás miatt.

Egy következő vizsgálat szempontjából fontos tanulság, hogy az interjúkészítőket jobban kellene oktatni, vagy kevesebb interjúztató személy felkérése javasolt. Néhányan hajlottak arra, hogy képenként csak egy tételt jelöljenek be, amit a megkérdezett személy véleménye alapján fontosnak tartottak, míg mások a legtöbb képnél több pontot is megjelöltek.

A képeket a következő bevezető szöveggel mutattuk be: „Egy kilenc képből álló sort mutatunk Önöknek. Ezek lényegében olyan fotók, amivel a magazinokban vagy hírműsorokban találkozhatnak. Arra lennénk kíváncsiak, hogyan értelmezik a kép mondanivalóját, néhány esetben további kérdéseket is szeretnénk föltenni. Elsősorban arra kérjük Önöket, hogy maguktól meséljék el, amit látnak. Mivel a képek nagyrészt embereket ábrázolnak, kérjük Önöket, koncentráljanak erre. Milyen tevékenységet hajtanak végre, milyen kapcsolatban állnak egymással?”

Már a korábbi, nyílt megkérdezés során kiderült, hogy nem csak a tartalmi interpretáció különbözősége lehet érdekes, hanem a távolságtartás foka, a készítés hiánya, hogy bármit is a képhez fűzzenek, ami Barthes nyomán érthető is. Mások spontán módon reagáltak és hosszabb történeteket meséltek el, amelyeknek gyakran nem sok közük volt a képhez, amit Grümer saját projektjénél is megfigyelt. Ezért tűnt hasznosnak, hogy az interjúztató minden egyes képnél megjelölje a megkérdezett részéről tanúsított elutasítást is. Ez a dimenzió, a „képtől való távolság”, megmagyarázza az egyértelműséget, vele a jelentést is, de úgy mint Barthes, azt véljük, hogy a képnek tartalmi vonatkozása van, amit ő „studiumnak” nevez, és amit általában különösebb hangsúly nélkül tudomásul is veszünk (amíg a kép maga nem többértelmű, vagy nem tekintik annak), valamint a főként a szemlélőt érintő aspektus, „punktum”, ami egyaránt válthat ki pozitív és negatív konnotációt, így az alábbi részletezés bizonyos módon visszaadhatja a fénykép egy- vagy többértelműnek érzett üzenetének befogadására való készséget:

1. „spontán reakció” pl. a megfigyelő izgatottan kommentál, vagy egy történetet mesél el a képpel kapcsolatban,

2. felismeri a kép egyértelmű mondanivalóját, pl. egy sokkfotót sokkfotónak, vagy mint a 7. képnél röviden és tömören: „zsaruk”,
3. a szemlélőnek épp „nincs kedve semmit sem mondani”. Ez alapvetően három dolgon múlhat: mert izgatott, és keresi a szavakat, mint a 3. számú képnél, mert a kép értelmezhetetlen számára, mint a 6. képnél, vagy, mert a kép számára túl kevés információt nyújt, mint a 9. képnél,
4. a szemlélő határozatlan, nem tud több alternatíva közül választani,
5. gyakran említették a képeket megfigyelő személyek, olykor még mielőtt a képpel elkezdtek volna foglalkozni, hogy az ábrázolt személyek nagyon is tudatában vannak a fotósnak, azok mintegy beállnak a jelenetbe. Ide tartozik az is, ha a szemlélő emiatt megkérdőjelezi a kép valóságát. Világos a bevezető észrevételek nyomán, hogy ez alatt, nem a fénykép minőségét, vagy egy beállított fotó (pl. A. Sander) „beszédességét” értjük. Még erősebb távolságtartást jelöl meg a 6. pont:
6. a szemlélő azt feltételezi, hogy a kép beállított.

Mindezeken kívül feljegyeztük a megkérdezettek nemét, korát, vallását, valamint a pártot, amelyhez közel állnak. Ezek az adatok tartalmazzák azt is, hogy a szemlélő véleménye szerint mi fog történni a következő pillanatokban, így a képek az időhöz való kényes viszonya miatt többet megtudhatunk a tartalmi értelmezésről. A következő kérdés közelebb vezet a távolságtartás témájához. Azt a kérdést is feltettük, hogy mit szeretne a szemlélő még megtudni a képről, hogy a meghatározás egyértelműbb legyen. Grümer ([33] 1980) rövidítve publikált tanulmányának munkadokumentációja szerint 87 százalék kérdezett rá ilyen kiegészítő információkra. Mi abból a célból tettük fel ezt a kérdést, hogy megtudjuk, mennyire biztosak a megkérdezett személyek a képinterpretációban.

## A képelemzésre vonatkozó további javaslatok

- a. Ismétlés: fontos lenne néhány hét elteltével ugyanezen személyeket megkérdezni, melyik képre, illetve milyen információra emlékeznek még, és hogy ezt ugyanahhoz a képhez társítják-e. Milyen képüzenetek jutottak át?
- b. A kontextus megváltozása: a képeket egyesével egymás után mutattuk meg. Lehetséges lenne, sorba rendezni őket, majd ezután megkérni a megfigyelőket, hogy először válasszanak ki néhányat, amihez valamit mondani szeretnének, majd pedig a többivel kapcsolatban foglaljanak állást.
- c. Tételek: ahelyett, hogy a megfigyelőt nyíltan megkérdeznénk, hogy mit lát a képen, majd megjelölnénk a legfontosabb tételeket, meg lehet őt kérni, mint a polaritási profil esetében, hogy minden tételt helyezzen el egy skálán aszerint, hogy mennyire tartja azt találónak. Ez lenne fáradozásunk következő lépcsőfoka, hogy a teljesen nyílt interjúból kiindulva erősen tudjuk szttenderdizálni a kérdésfeltevést.
- d. Távolságtartási skála: ez nagyjából már bevált. Mindössze az interjúkészítők pontosabb oktatására lenne szükség, hogy biztosítva legyen ezáltal egy interszubjektív módon összehasonlítható besorolás.
- e. A minta mérete: 39 interjúalanyunkkal természetesen csak illusztrációra törekedhettünk. Megpróbáltuk a közép-, illetve felsőfokú végzettségűeket szétválasztani kb. 50:50 arányban, ami sikerült is (19:20). A 8 munkás alulreprezentált, az SPD támogatók felülreprezentáltak stb. Itt természetesen tenni kellene valamit.
- f. A módszertani felkészüléssel kapcsolatban az eredmények értékelése után még szólunk néhány szót.

## Néhány eredmény

Először is tekintsük meg a kiértékelési keresztábrát, amelyben a tétel megnevezéséhez a képpel kapcsolatos távolságtartást rendeltük hozzá. Egyértelműen látszik, hogy mely képi elemek kerültek túlnyomó részben említésre, és melyek voltak azok, amelyek a távolságtartással kombinálva esetleg a bizonytalanság, vagy többes jelentés érzetét keltették. Ezen felül felsoroljuk a nők arányát, valamint a pártközelséget is.

Némely eredmény minden bizonnyal kézenfekvő, pl. hogy az SPD-közeliek nagyobb szimpátiát mutattak Dutschke iránt (24 sz. tétel). Itt azonban először is a megfigyelő környezetbeágyazottságának tételét fogjuk szaván, a kultúrától és tapasztalattól függő szelektív észlelés pedig kiolvasható a táblázatból. Más eredményeket nem lehetett volna egyértelműen megjósolni. Példaként: az „agresszív férfiak” megnevezés (a 2. sz. kép esetében a

9. sz. tétel) az SPD közeli körében nagyobb mértékben merült fel, mint a nők esetében. Ebben a táblában még nem értékeltük ki a képzettséghez való kapcsolatot, valamint az észlelési szelekcióhoz való viszonyt. Azonban a távolságtartási skálával összefüggésben, az adatainkban spontánabb reakciók tűnnek fel a képekkel kapcsolatban az alap- és középfokú végzettségűek között. Ez leginkább a 8. képnél, „Gyermekek a parkban” volt a legnyilvánvalóbb, ahol a besorolások aránya az adott dimenzióban 1,9:2 volt. Csúpnál annál a képnél, ahol Dutschkét lehetett látni, voltak a felsőfokú végzettségűek spontánabbak (2:7). Diplomások esetében a megfigyelhető volt a tendencia, hogy egyáltalán megkérdőjelezzék a kép autentikusságát, vagyis feltételezték, hogy a kép beállított. Már a kép által kiváltott reakcióban, és a fénykép „argumentumaival” való szembesülésre való hajlandóságban is kifejeződik a már az üzenet értelmezésénél megállapított környezetbeágyazottság. Ez a megállapítás ebben a formában nem található meg a korábban felhasznált irodalomban.

Figyeljük meg együttesen a különböző képi elemek közötti összefüggést, valamint a kép által kiváltott reakciót. Körülbelül meg lehet nevezni azokat az elemeket, amelyekből a többirányú interpretálhatóság fakadhat ([16] ld. még Börg 1979, 111.). Ez történt a 6. sz. kép esetében is, és megnyilvánult az erős vonakodásban, hogy a képről valamit mondjanak. Bizonyos tételek észlelésének és az elbizonytalanodás fokának egybeesése jelent meg a 2. sz. kép esetében. Mindazok, akik látták a kardot (11. sz. tétel) jobban hajlottak arra, hogy a képet többjelentésűnek értékeljék (4-es pont a skálán). Azok, akik a 3. sz. képnél az „anya-fiú kapcsolatot” említették, nem akartak képről többet mondani, ami bizonyos megérintettségre utal. A 7. sz. képnél azok vélték, hogy a kép beállított, akiket, a dühös gyermek és barátságos park kontrasztja elbizonytalanított. A 9. sz. képre többen mondták, hogy rossz kép, és nem is volt tovább kedvük ahhoz, hogy bármit is hozzá fűzenek. Ez a kép érte el a legmagasabb elutasítási arányt. Az olvasó saját maga is levonhat további megállapításokat, itt most csak utalásszerűen rá szeretnénk volna mutatni arra, hogy hogyan lehet a képi szintaxist közelebből szemügyre venni.

## Kitekintés

Ma már alapvetően adottak a lehetőségek a tételek kiválasztási struktúrájának a személyek bizonyos ismertetőjeleivel való kapcsolatba hozására. A minőségi változók esetében is lehetséges osztályozás, ahol is a mi esetünkben az egyének az M-tételeken keresztüli összevetésben annál inkább hasonlóknak lennének, minél több azonos ismertetőjellel bírnak ([64] Sodeur 1974, 103.). Az olyan eljárások, mint a többdimenziós skálák alkalmazása, vagy a klaszteranalízis, amelyek láthatóvá tehetnék a besorolás rejtetten jelenlévő tényezőit, feltételezik azonban, hogy ki vannak alakítva a távolsági mértékek, mint a mi tételeink keresztábrája, amelyről a közös előfordulás gyakorisága leolvasható. Hasonló módon jutottak a lakószobastílusok vizsgálatakor a tételek alapján egy távolsági mátrixhoz ([55] Pappi, Pappi 1978). Sodeur így ír a távolsági mértékről ([64] 1974, 87.): „általánosságban ott használható, ahol bármilyen fajta ismertetőjegyi eltérések egyformán fontosak, vagy negatívan fogalmazva, ahol hiányoznak a tartalmilag meghatározott kritériumok az ismertetőjegyi eltérések jelentős vagy kevésbé jelentős aspektusainak megkülönböztetéséhez.”

A pszichológiai vizsgálatok során gyakori eredménye a párok összevetése során kapott hasonlósági mérték, például képek esetében ([54] O'Hare 1976). A mi esetünkben ez azonban nem tűnik használhatónak, vagyis hogy arra kérjük a szemlélőt, hogy a (szubjektív módon választott) hasonlóságot nevezze meg két fotó között. Másrészt a tételek keresztábrában történő elhelyezése nem lehetséges, hiszen eltérő egységekről (9 fotó) van szó. De a problémát szem előtt kell tartani. Elképzelhető lenne, hogy egy képet, ami sok információt tartalmaz, egy polaritási profil mentén alaposabb elemzés alá vessünk (azaz több tétel megadásával), majd ennek az egységnek alapján az egyéni eltérés mértékét az INDSCAL-eljárás ([20] Carroll, Wish 1974) segítségével teszteljük.

Ezek azonban csak javaslatok lehetnek, reméljük, kibontottunk néhány hasznos gondolatot, amelyek kritikával szolgálhatnak, vagy egy további kutatáshoz járulhatnak hozzá. Talán a Szövetségi Köztársaság kormányának „Új információs és kommunikációs technikák” ankétbizottsága is ösztönzést adhat a képi információk pontosabb elemzéséhez.

## Irodalom

- [1] ATWOOD, G.. 'An experimental study of visual imagination and memory', in *Cognitive Psychology*, 2. 1971. S. 290-299..
- [2] BARTHES, R.. *Mythen des Alltags*. Frankfurt.. 1964.
- [3] BARTHES, R.. *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris.. 1974.

- [4] BARTHES, R.. *Image – Music – Text. Essays, selected and translated.* Glasgow.. 1977. \_pagenums\_.  
\_publishername\_. \_address\_.
- [5] BATESON, G.. MEAD, M.. *Balinese character: A photographic analysis.* New York.. 1942.
- [6] BECKER, H.S.. 'So photographs tell the truth?', in *Afterimage*, February. 1978. S. 9-12..
- [7] BECKER, H.S.. 'Rock medicine', in *Society*, January/February. 1978a. S76-79..
- [8] BECKER, H.S.. 'Photography and sociology', in *Studies in the anthropology of visual communication*. 1980?.  
S. 3-26..
- [9] BELLMAN, B.L.. JULES-ROSETTE, B.. *A paradigm for looking. Cross-cultural research with visual media.*  
1977. Norwood. New York..
- [10] BENJAMIN, W.. *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt am Main.. 1972.
- [11] BERGER, J.. *About looking.* London.. 1980.
- [12] BERLYNE, D.E.. 'Dimensions of perception of exotic and pre-renaissance paintings', in *Canadian journal  
of psychology*, 29. 1975. S151-173..
- [13] BLOCH, E.. 'Schlitten in Kopfhöhe', in *Verfremdungen I*, Frankfurt am Main. 1970. S.10-17..
- [14] BOERDAM, J.. MARTINIUS, W.O.. *Family photographs. A sociological approach*, in *The Netherlands  
journal of sociology* 16, No.2.. 1980. S.95-119..
- [15] BOURDIEU, P.. *La Photographie: Un art mozer*, Paris.. 1965.
- [16] BRÖG, H.. *Erweiterung der allgemeinen Semiotik und ihre Anwendung auf die Life-Fotografie*, Kassel..  
1979.
- [17] BÜTHE, J.. *Der Arbeiterfotograf*, Köln.. 1977.
- [18] BURGIN, V.. *Thinking photography*, New York, London.. 1981.
- [19] CAPA, C.. *The concerned photographer. Vol. 1, 2*, New York.. 1968, 1972.
- [20] CARROLL, J.D.. WISH, M.. 'Multidimensional perceptual models and measurement methods', in  
*CARTERETTE, FRIEDMAN (1974-1978): Handbook of perception*, Vol. I-X.. 1974.
- [21] COLLIER, J.. *Visual anthropology: Photography as a research method*, New York.. 1967.
- [22] CURRY, T.J.. CLARKE, A.C.. *Introducing visual sociology*, Dubuque.. 1977.
- [23] DAVIDOFF, J.B.. *Differences in visual perception. The individual eye*, New York, London. 1975.
- [24] ECO, U.. *Einführung in die Semiotik*, München.. 1972.
- [25] EHMER, H.K.. *Zur Metasprache der Werbung. Analyse einer Doornkaat Reklame*, in ders (hrsg.) *Visuelle  
Kommunikation*, Köln. 1971. s. 162-177..
- [26] EVANS, H.. *Pictures on a page. Photojournalism, graphics and picture editing*, London.. 1978.
- [27] FLETCHER, J.E.. *The wordless dimension: The nonverbal message of music and screen*, in *GAMBLE, T.K.,  
Intermedia: Communication and society*, Durham. 1979. S83-118..
- [28] *Fotografieren. Sonderheft No.28, Aesthetic and Kommunikation*.. 1977.
- [29] FREUND, G.. *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek.. 1979.
- [30] FULCHIGNONI, E.. 'Betrachtungen über eine Sociologie der fotografie' in *SILBERMAN, A. Die  
Massenmedien und ihre Folgen*, München, Basel. 1970. S.10-20..

- [31] GIBSON, J. J.. 'The information available in pictures', in *Leonardo* 4. 1971. S. 27-35..
- [32] GOFFMAN, E.. *Gender advertisements, London.* 1979.
- [33] GRÜMER, K.W.. 'Situationskontexte als Einflußfaktoren der Statuswahrnehmung', in *Seitschrift für Soziologie*, 9, No. 3.. 1980. S. 275-284..
- [34] GÜNTER, R.. 'Probleme der Socialfotografie', in *ALLTAG* 2, Hamburg. 1980. S.174-183..
- [35] HAGEN, M.A.. 'Picture preception: Toward a theoretical model', in *Psychological bulletin* 81, No. 8. 1974. S. 471-497..
- [36] HALL, S.. 'The determination of new photographs' in COHEN, S., YOUNG, J. *The manufacture of news, London.* 1976.
- [37] HARPER, R.G.. WIENS, A.N.. MATARAZZO, J.D.. *Nonverban communication. The state of the art. New York.* 1978.
- [38] HOCKINGS, P.. *Principles of visual anthropology.* 1975. The Hague. Paris..
- [39] HONNEF, K.. 'Die Arbeit des Fotografen', in *Kunstforum international*, No. 16. 1976. S. 54-67..
- [40] JENNY, V.. *Massenmedien II. Fotografie und Sprache, Düsseldorf.* 1978.
- [41] KALLMICH, J.. 'Fotografieren – probleme der empirischen Untersuchung einer populären ästhetischen Praxis' in *Ästhetik und Kommunikation*, No. 28. 1977. S. 19-24..
- [42] KENNEDY, J.M.. *The psychology of picture perception, San Francisco, London.* 1974.
- [43] KÖNIG, W.. *Photographie – Lagerkatalog (der Buchhandlung Walter König), Köln.* 1980.
- [44] KÖRNER, W.. STÜBER, J.. *Germany: Arbeiterfotografie, in Photography/pokitics: One, London.* 1979. S. 73-81..
- [45] KRACAUER, S.. 'Fotografie' in *ders.: Theorie des films. Die Erettung der äußeren Wirklichkeit, frankfurt.* 1973. S. 25-50..
- [46] KUNCZIK, M.. *Massenkommunikation, Köln, Wien.* 1977.
- [47] KUNDE, W.. WAWRZYN, L.. *Eingreifendes Fotografieren, Berlin.* 1979.
- [48] LAULAN, A.M.. 'La fonction sociale de la photographie', in *Communications* 4. 1978. S. 110-121..
- [49] LESY, M.. *Wisconsin death Trip, New York.* 1973.
- [50] LESY, M.. *Real times: Louisville int he twenties, new York.* 1976.
- [51] MOLES, A.A.. 'Image et communication visuelle. Vers une méthodologie', in *Communications* 2. 1976. S. 330-348..
- [52] NERLICH, M.. 'Zwischen Foto und Photographie: der Tod. In memoriam Roland Barthes' in *lendemains* 5, No. 17/18. 1980. S. 225-34..
- [53] NEUMANN, T.. *Sozialgeschichte der Photographie, Neuwied.* 1966.
- [54] O'Hare, D.. 'Individual differences in perceived similarity and preference for visual art. A MDS analysis', in *Perception and psychophysics* 20, No. 6. 1976. S.445-452..
- [55] PAPPI, F.U.. PAPPI, I.. 'Sozialer Status und Konsumstil. Eine Fallstuduie zur Wohnzimmerereinrichtung', in *Kölner Zeischrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 30, No. 1. 1978. S. 87-115..
- [56] PETERMANN, F.. *Soziale Beeinflussung durch audio-visuelle Medien, Weinheim, Basel.* 1977.

- [57] PICHLER, M.. 'Notizen zur Photographie', in *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 4, No. 1.. 1979. S. 9-15..
- [58] Photographie/Politics: One. Herausgegeben vom Photography Workshop, London.. 1979.
- [59] POMMEREHNE, B.. 'Arbeiter sehen 'Arbeiterfilme'', in *Leviathan*, No. 3.. 1976. S. 328-367..
- [60] ROSENBLUM, B.. *Photographers at work. A sociology of photographic styles*. New York, London.. 1978.
- [61] SCHERER, K.R.. 'Beobachtungsverfahren zur Mikroanalyse non-verbaler Kommunikation', in van KOOLWIJK, J., WIEKEN-MAYSER, M. *Techniken der empirischen Sozialforschung*, Bd. 3, München, Wien. 1974. S. 66-109..
- [62] SCHLESSINGER, P.M.. 'Das Auge des Westens: Die Sehweise der kamera und der kulturelle Konsens', in *Symposion über Fotografie*, Graz. 1979. S. 72-82..
- [63] SEKULA, A.. 'On the invention of photographic meaning', in *Artforum*, January. 1975. S. 37-45..
- [64] SODEUR, W.. *Empirische Verfahren zur Klassifikation*. Stuttgart.. 1974.
- [65] SOEFFNER, H.-G.. *Interpretative verfahren in den Sozial- und Technikwissenschaften*, Stuttgart.. 1979.
- [66] SONTAG, A.. *Über Fotografie*, München, Wien.. 1978.
- [67] WAGNER, J.. *Images of information. Still photography in the social sciences*, New York, London.. 1979.
- [68] WITTGENSTEIN. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Frankfurt am Main.. 1978.
- [69] WORTH, S.. ADAIR, J.. *Through Navajo eyes*, Bloomington.. 1972.
- [70] YOUNG, P.V.. *Scientific social surveys and research*, New York.. 1947.

# Vági Gábor: Mit fényképeznek az amatőrök? <sup>1</sup>

Az ebben az írásban ismertetendő kis vizsgálat <sup>2</sup> arra a kérdésre keresett választ, hogy milyen témákat kedvelnek és hogyan fényképeznek az „átlagos” fotóamatőrök. Eljárásunk az volt, hogy a fényképész felnevőhelyen (műteremben) tekercsük előhívását megrendelő ügyfelektől engedélyt kértünk az éppen leadott tekercs lemásolására, majd egy rövid kérdőívet is kitöltöttünk velük. A vizsgálatra Pécsen (Uránváros) és Szigetváron választottunk ki egy-egy műtermet. Az amatőr fotózás éves szezonálisága miatt a fényképek összegyűjtését Pécsen két szakaszban végeztük, március–április, illetve szeptember hónapokban. Tavasszal Pécsen 45 megrendelőtől 819 képet, Szigetváron 35 megrendelőtől 450 képet, majd Pécsen ősszel 55 amatőrtől 1081 képet kaptunk — összesen 135 amatőr fotós 2350 felvétele képezte tehát elemzésünk alapját. <sup>3</sup>

## 1. Az amatőr fényképezés „hatékonysága”

A 135 megrendelő mindegyikétől egy-egy tekercset másoltattunk le. A filmek mérete és a fényképezőgép együtt meghatározták, hogy tekercsenként hány felvétel sikerülhetett volna. Kiderült, hogy üres, használhatatlan tekercsek is szerepelnek a megrendelések között. Amelyik tekercsen azonban volt használható kép, ott sem sikerült természetesen minden kocka.

	Szigetvár	Pécs tavasz	Pécs ősz	Összesen
Üres tekercsek száma	4	11	5	20
Használható képek száma	450	819	1081	2350
Használható képek a készíthető képek %-ában (%)	53,2	57,1	65,0	59,6
Ugyanez, az üres tekercsek figyelembevétele nélkül (%)	60,0	78,9	71,7	71,3

A 135 tekercsen összesen készíthető felvételekhez viszonyítva tehát a *sikerült* felvételek aránya alig 60%. Teljesen használhatatlan volt a tekercsek 15%-a, 20 tekercs. Ez az eredmény különösen Pécsen meglepő, ahol tavasszal minden negyedik tekercs bizonyult sikerületlennek (üresnek, fényt kapottnak, végig alulexponáltnak stb.). A laboratórium szakembere szerint ez mégis reális, s az ok a filmminőség lehet. A nyári fényképezéshez szokott amatőrök, amikor a gyengébb télvégi fényviszonyok közt dolgoztak, ugyanúgy exponáltak, mintha nyár lenne — s ez magyarázhatja a sikertelenséget. Ha pedig csak azokkal a tekercsekkel számolunk, amelyeken előfordult másolatra érdemes felvétel (és az üres tekercseket elhagyjuk), a lehetséges maximumhoz képest a kockák 71%-a *sikerült*. Az egészen durva hibáktól eltekintve tehát ez az a határfok, amellyel vizsgált amatőrjeink fényképeztek. Szigetváron ez az érték csupán 60%, míg Pécsen tavasszal 79%, ősszel 72%. (A minta pécsi tavaszi része tehát így éppenséggel sikeresebb, mint azt az üres tekercset beadók nagy arányából gondolhatnánk.)

A használható képeket ezután megvizsgáltuk a *fényviszonyok*, az *expozíciós hibák* és a *képek élessége* szempontjából is. Természetes fénynél készült a képek 84%-a, vaku segítségével 16%-uk. A fényviszonyok meglehetősen vagy egészen gyengék voltak a felvételek 38%-án. Túlexponáltak vagy alulexponáltak találtak a képek 34%-át, életlen (elmozdult) felvételnek 38%-ukat.

Ez a háromféle technikai hiányosság, ha *együtt* szemléljük őket, még tovább rontja a képek sikerültségét. Azoknak a felvételeknek az aránya, amelyeken *vagy* gyengék a fényviszonyok, *vagy* túlexponáltak, *vagy* alulexponáltak, *vagy* életlenek: 54,2% a teljes mintában. A mintegy 70%-os határfokot tehát *felére csökkentik* azok a hibák, amelyekről a kép még élvezhető ugyan, de már relatíve sikerületlennek kell tekinteni. A *technikai határfok végül is* (nem is a legszigorúbban, tehát az üres tekercsek figyelembevétele nélkül számítva) *alig egyharmad*. Azt kell

<sup>1</sup> Eredetileg megjelent: Fotóművészet <http://www.fotomuveszet.com/> 1981. 2., 41-49. old.

<sup>2</sup> A Központi Szolgáltatásfejlesztési Kutató Intézetben végzett, a lakosság fényképezési szokásait és igényeit vizsgáló nagyobb kutatásról, amelynek ez az anyaggyűjtés egy részét képezte, dr. Gelléri Péter számolt be a Fotóművészet 1979/4. számában.

<sup>3</sup> Az anyaggyűjtésben, kódolásban és feldolgozási munkákban részt vettek: Dráva-falvi Józsefné, Germán Miklósné, Kádár Lászlóné, Kocziszkó Éva, Petri György, Románovits Károly, Salamon Anna, Varsányi Erika, Viertl Dezsőné és Vinkovits László.



mondanunk: ez az adat fejezi ki a legplasztikusabban, hogy a felszerelés és a felkészültség együttes hatásaként *nagyjából hol tart az amatőr fényképezés.*

## 2. A fényképezés folyamata: az alkalmak

A tekercsek, mint a megrendelők elmondották, viszonylag rövid idő alatt teltek meg. Közismert azonban, és a feldolgozás során feltételeztük is, hogy egy-egy tekercs felvételei nem egyetlen alkalommal készülnek el: az amatőrök néhány felvétel után bezárják, esetleg szokott helyére teszik gépüket, hogy azután — néhány óra, néhány nap vagy néhány hónap múlva — újra elővegyék azt. A képek témája, a rajtuk szereplő személyek öltözéke stb. alapján megpróbáltuk rekonstruálni, hogy egy-egy *ilyen fényképezési alkalom* során hány felvétel készült. (A sikerületlen kockák témájának ismerete természetesen módosítaná a kapott eredményt; hozzávetőleges becslésre azonban ezek nélkül is vállalkozhatunk.)

A 115 tekercsen összesen 419 ilyen alkalmat, egymáshoz tartozó képből álló *sorozatot* sikerült felfedeznünk. (A továbbiakban az egy alkalommal készült képek együttesét sorozatnak nevezzük.) Ez 3—4 sorozat átlagosan tekercsenként. A tekercsek közel egynegyede egyetlen sorozatot tartalmazott, 2—3—4 sorozat volt a tekercsek felén, négynél több a tekercsek egynegyedén.

Milyen hosszú, hány felvételtől áll egy-egy sorozat? Mivel összesen 2350 kép szerepelt a 419 sorozaton, az *átlagos sorozathossz 5—6 felvétel*. A leggyakoribb azonban az, hogy egy sorozaton egy vagy két felvétel van (20-20%); 3-10 kép szerepel a sorozatok 45%-án, tíznél több pedig 15%-ukon. (Mivel azonban az egy-két képből álló „sorozatok” gyakran a többi sorozathoz nem csatolható képek voltak, feltehető, hogy ezeknek a képeknek további, de sikerületlen párpai is készültek — csak mi ezeket nem láthattuk. Ezért lehetséges, hogy az átlagos fényképezett sorozathossz valamivel nagyobb, mint amekkorának a használható képek alapján mutatkozik.) A sorozatok, alkalmak maguk is értelmes egységet alkotnak, és a továbbiakban — amikor ez segít a képek értelmezésében — külön elemzési szintként használjuk majd őket, illetve a rájuk vonatkozó információkat.

## 3. A „biztonsági fényképezés”

Az amatőr fényképezésnek azokat a fogyatékosait, amelyek a bemutatott módon csupán 1/3 körüli „hatásfokot” engednek meg, nem mi fedeztük fel. Tudnak ezekről maguk az amatőrök is, és igyekeznek elejüket venni, elkerülni az ismert és ismétlődő hibákat. Háromféle *megelőző eljárást* fedezhetünk fel a képeken; összefoglaló nevük *„biztonsági fényképezés”* lehetne, mert a biztonságra, egyes hibák kizárására irányuló törekvés a lényegük. A három eljárás a következő:

### *A szereplő személyek beállítása*

Ez az eljárás elsősorban az elmozdulás ellenszere lehet. Lényege az, hogy a kép szereplőit nem természetes tevékenységük, mozgásuk közben ábrázolják, hanem a fényképezéshez mintegy „odaállítva”, beállítva. A fényképezésnek ez a módja nagyon gyakorinak nevezhető: az embereket ábrázoló felvételek *fele* így készült, és a kevésbé beállított, de már semmiképpen sem természetes mozgást megörökítő képekkel együtt arányuk közel 2/3. (Itt előlegeznünk kell, hogy a felvételek túlnyomó többsége, 84%-a ábrázol egy vagy több embert: az amatőr fényképezés tehát elsősorban portréfényképezés.) Ugyanezt jelzi az is, hogy a képek felén legalább egy szereplő egyenesen a gépbe néz.

A beállítás, mint az elmozdulást megakadályozó eljárás, a rövid expozíciós idő miatt tulajdonképpen *nem indokolt* (kb. 90 éve nem az — korábban mint ismeretes, az exponálás hosszú percekig tartott). Mint láttuk, az elkészült felvételeknek csupán 60%-a nevezhető maradéktalanul élesnek. Az életlenség oka azonban többnyire nem az, hogy a szereplők elmozdulnak, hanem a hibás távolságbeállítás, illetve magának a gépnek az elmozdulása. Ezt viszont az amatőr fotósok nem feltétlenül tudják. Az „odaállított”, merev portré az amatőr fényképezés olyan tematikai jegye, amelyet itt tehát a biztonságra törekvéssel magyarázunk. Van azonban más magyarázata is — erre még, tágabb értelemben, vissza kell térnünk majd.

*Ismétlések, helycserék*

Amikor két felvétel között sem a szereplő személyek, sem a távolság és látószög beállítása szempontjából nincs különbség, a felvétel *megismétléséről* beszélhetünk. Ilyenkor gyakorlatilag kétszer készül el ugyanaz a kép. Ez az eljárás is azt szolgálhatja, hogy a fényképező biztos legyen a felvétel sikerében: ha a gép vagy a szereplő személy(ek) az első exponáláskor elmozdulnának, az ismétlés ezt a hibát jótételezheti. A két expozíció között módosítani lehet a távolság beállítását is, ha esetleg az első után valahogyan kiderül, hogy ez hibás volt. (Nem nagyon van nyoma a képeken annak, hogy mást, például a blende beállítását változtatták volna meg ilyenkor az amatőr fotósok.) Hasonló eljárás az, amikor a szereplőkhöz még egy személy csatlakozik, vagy ugyanazon a helyen, távolságról, szögből stb. különböző, egymással cserélődő személyekről készülnek felvételek. Ezt „*helycserének*” nevezhetjük — amennyiben két kép között egyedül a szereplőkben van különbség. (Ez utóbbi valószínű oka: a helyszínt, világítást az amatőr fotós fényképezésre megfelelőnek ítéli, és ezért egymás után több képet készít a társaságában levőkről.) Itt is meg kell jegyeznünk, hogy az eljárásnak nem egyetlen magyarázata a biztonságra törekvés — de hogy egyik magyarázata, az bizonyos. Különösen a helycserék esetében kell más okokra is gondolnunk: előfordulhat, hogy egyszerűen fantáziátlan fényképezésről van szó, de az is, hogy egy adott helyszínen több személyről is szeretnének felvételt készíteni, mindegyikükről külön-külön.

E két eljárás (amelyeket azért tárgyalunk együtt, mert tulajdonképpen mindkettő egy beállítás megismétlésének tekinthető) meglepően gyakori. Alig volt olyan amatőr, akinek a tekercsén ne fordultak volna elő.

*Helycsere* történt a sorozatok 27%-án; ha pedig figyelembe vesszük, hogy az egyetlen képből álló sorozatokon (arányuk 20%) ilyesmi nem lehetséges, akkor az arány 34%. Helycsere továbbá csak ott lehet, ahol a sorozatnak legalább két szereplője van; és, ha így számolunk, a szóba jöhető sorozatok 47%-án fedezhető fel. Az *ismétlés* még gyakoribb jelenség: a sorozatok 43, illetve, a fenti megfontolásból pontosítva, 54 százalékán fedezhető fel. Hozzá kell tennünk, hogy az ismétlés azokon a sorozatokon is értelmezhető, amelyeken nem szerepelnek emberek. Egy-egy helycsérés vagy megismételt beállítás, szituáció alkalmával legkevesebb két kép készülhet, de természetesen készülhet ennél több is. Azt tapasztaltuk, hogy az ilyen beállítások során átlagosan 3 *felvétel* születik. Előfordul egyébként, hogy egyetlen helyzetben, beállításban ismételt és helycsérés képek is készülnek. Az összes felvétel 25%-a szerepel *helycsérés*, 36%-a *ismétlő* és 48%-a vagy az egyik, vagy a másik, vagy mindkét típusú szituációban. (Az értelmezéshez indokolható redukciók nélkül, tehát a teljes anyag, 2350 kép százalékában.) Azt mondhatjuk tehát, hogy ez a két eljárás minden második képen és minden második sorozaton felfedezhető. A többszöri ismétlés egyúttal a fényképezés „hatásfokát” is módosítja: a 2350 kép tulajdonképpen csak *mintegy 1590 független fényképezési helyzetet* örökít meg (68%).

Ha pedig a helycséréket eltérő, egyedi képeknek tekintjük, s csupán a valóban megismételt „ismétléses” képek közül emeljük ki az „első példányokat”, akkor 1800 *felvétel* (76%) marad — a többi 550 kép már csak ezek valamelyikének csaknem azonos változata. A „hatásfok” így 71%-ról 54%-ra esik vissza, s ebben a nem technikai, hanem tartalmi, tematikus értelemben ez az érték jellemzi az amatőr fényképezés sikerességét.

*Túl nagy távolság*

„A biztonsági fényképezés” végül azzal is jellemezhető, hogy gyakran túl nagy távolságból készülnek a felvételek, s rajtuk a szereplők alig felismerhető méretre kicsinyítve láthatják viszont magukat. A szakemberek számára ez a legismertebb eljárás: egykor a képességet biztosító kényszerű „trükk” volt, ma inkább hiba. Annál is inkább, mivel az amatőr fényképezésben vélhetően más funkciója van: itt a teljes látvány befogása (nagyobb csoport mozgásai stb.), illetve a paralaxis-jelenség megelőzése lehet a cél. Viszonylag biztos jele annak, hogy a fényképező személy kételkedik: vajon az objektív csakugyan ugyanazt látja-e, amit a keresőben ő? (És az objektív valóban nem mindig ugyanazt látja.)

A távolságot természetesen többnyire csak becsülni tudtuk. A képek egynegyedén a szereplő emberek tetőtől talpig látszottak, úgy, hogy nem töltötték ki a kép teljes magasságát, síkban „alattuk” és „felettük” is volt még valami (ez nagyjából a mozgófilm „nagyotáljának” megfelelő, mintegy 4—5 métertől kezdődő távolság). A kompozíciós hibák értékelése során a *felvételek 18%-án* találtuk *zavarónak* ezt a távolságot, az ilyen hibák közt ez volt a leggyakoribb (40%). Még így is tény azonban, hogy paralaxis rontotta el a képek 9%-át, ami az összes kompozíciós hiba 20%-a volt.

A „biztonsági fényképezés” fenti eljárásait, mint a gyakoriságokból látjuk, csaknem minden amatőr alkalmazza, és ez a képek jelentős hányadán (legalább a felén) látható nyomokat hagy. Az eljárások eredménye: a felvételek egy

része merev, fantáziátlan vagy egyenesen nézhetetlen — körülbelül ez az ára a segítségükkel elért „biztonságnak”, annak, hogy a többi kép valamelyest sikerültebb legyen.

## 4. Az embert nem ábrázoló képek

Magukat a képeket, tematikájuk szerint, az első megközelítésben abból a szempontból osztályoztuk, hogy *szerepel-e rajtuk ember*, vagy *sem*. Az embert is ábrázoló képeket ezen belül sokszereplős (csoport-), illetve kevés szereplős (kiscsoport-) képekre osztottuk. Az értékelés során a határt, a négy személyt szerepeltető felvételeknél húztuk meg. Ez a választásunk hasznosnak bizonyult, mert a *legfeljebb négy embert* ábrázoló képek tették ki az összes felvétel *háromnegyedét*, az embert ábrázoló képeknek pedig *87%-át*, s így a róluk pontosabban megfigyelt többlet-információk a teljes vizsgálati anyag alaposabb elemzéséhez segítettek hozzá bennünket.

Kis csoport (legfeljebb négy személy) szerepelt a képek 73%-án, ennél több ember 11%-ukon, végül az ember nélküli képek aránya mintegy 16% volt.

Az amatőr fényképezés tehát, mint arra már utaltunk, elsősorban *portréfényképezésnek* látszik. A szigetvári, kezdetlegesebb felszereléssel és kisebb felkészültséggel rendelkező kérdeztettek még kisebb arányban fényképeztek városképet, tájat, mint ugyanakkor — tavasz elején — a pécsiek, Pécsen pedig a városkép- és tájfotózás nyáron gyakoribb volt, mint tavasszal. Ebből a két megfigyelésből igen érdekes tendenciát olvashatunk ki: az amatőrök gyakorlottságával, technikai adottságaik és képességeik biztonságának növekedésével a *fotótémák lassan eltolódnak a „tájfényképezés” irányában*. A nyári fényképezés ugyanakkor nem egyszerűen más jellegű, mint a tavaszi, hanem — a forgalom erős szezonálisága is erre utal — *gyakoribb* fényképezés. Ennyiben a „jó idő” hatását a gyakorlottság, biztonság növekedésének hatásával analógnak tekinthetjük: alighanem mindkettő a fotózási tevékenységet ösztönző, intenzitását növelő tényező.

Általában tehát az amatőr fényképezés társadalmi terjedésétől, ha az javuló felszereltséggel és egyre biztosabb technikai tudással párosulva valósul meg, a tematika bizonyos módosulását is várhatjuk. Az amatőr fényképezés így némileg eltávolodhat a családfényképezés jelenleg csaknem kizárólagos gyakorlatától, s benne mind több szerephez juthat az utazási, nyaralási emlékek (vagy egyszerűen látványélmények) megörökítése; elmozdulás következhet be a funkcionálistól az esztétikai, a reprodukívól a produktív elemek felé. Ez utóbbiak túlsúlyát természetesen a jövőre nézve sem jósolhatjuk, de az arányok minden bizonnyal módosulhatnak. Mindehhez hozzá kell tennünk, hogy a *színes* anyagra történő fényképezés terjedése önmagában is lökést adhat ennek a folyamatnak. Míg az általunk vizsgált fekete-fehér képanyag táj- és utcaképei gyakran lehangolóan szürkék és rosszul komponáltak voltak, megítélésünk szerint *ugyanazek* a képek színes anyagon javarészt élvezhető látványt nyújtanának. A közepesen fényképezett tájkép fekete-fehér anyagon inkább a sikertelenség érzését kelti, de színesen egyenesen a sikerét.

Ami a helyszíneket illeti — s itt az összes kép helyszínéről, nemcsak az ember nélküli felvételekéről beszélünk —, *belső térben* (lakás, étterem, iskola stb.) készült a képek egynegyede, *külsőben* a háromnegyede. A külső felvételek egyharmada családi ház udvarán (vagy előtt) készült, további harmaduk pedig természeti tájban, parkban, vízparton. Utcán, téren, középület előtt is igen sok kép született — az embereket nem ábrázoló felvételek pedig elsősorban ilyen „városi” témát ragadtak meg (33%). Ha nem embert fényképeztek, akkor kedvelt témák voltak még az autók, általában az önmagukban, önmagukért megörökített tárgyak, továbbá az állatok is.

## 5. Csoportképek

A felvételek egytizedét kitevő, négy személynél több embert ábrázoló csoportképek esetében volt a legnehezebb megállapítani, hogy a szereplők milyen viszonyban állnak egymással: feltételezhető azonban, hogy a szereplők ezeknek a képeknek a felén közeli családi együtttest alkotnak. A csoportképek másik felén *elsősorban felnőttekből* álló baráti-munkatársi csoportok láthatók. A több személyt szerepeltető felvételek így jóval *kevésbé „családi” jellegűek*, mint az egy-négy szereplős képek. Ezt alátámasztja az a körülmény is, hogy a csoportképek *színhelyei* közt lényegesen ritkább a lakásbelső és a családi ház, mint a többi képen; a csoportképek a családi együttlét e színterei helyett javarészt inkább természeti tájban vagy utcán készültek.

Az amatőr fényképezés érdekes vonása, hogy *kevesebb csoportkép készül, mint ahány csoportos együttlét erre alkalmat nyújt*. Amikor sokan vannak együtt, a társaság fényképező tagja nem igyekszik egyszerre mindenkit lencsevégre kapni. A leggyakoribbak az egy és két személyt ábrázoló képek, tulajdonképpen függetlenül attól, hogy a sorozaton hány ember ismerhető fel.

A két-három ember együttlétéről tanúskodó sorozatokon is túlsúlyban vannak az egyszereplős képek; a négy vagy több embert ábrázoló sorozatokon pedig a két szereplős képek a leggyakoribbak.

Ez a jelenség a sok embert (9 vagy több személyt) mutató képek esetében is megfigyelhető, jóllehet itt a sorozat szereplőinek többségét egyszerre szerepeltető felvételek aránya is megnő.

## 6. A szereplő személyek kora, neme és viszonyai egymáshoz

Az itt következőkben állításainkat elsősorban a képek javát (3/4-ét) alkotó kiscsoportképek megfigyelésére alapozzuk, bár igyekszünk a csoportképek megfelelő jellemzőit is bemutatni. Az embert ábrázoló képeken (1979 darab volt ilyen), mint utaltunk rá, általában kevés ember szerepel: az átlag 2,8 személy. Egyetlen ember látható a képek 44%-án, kettő 24, három 13, négy 6%-ukon, végül a csoportképnek minősített, öt vagy több szereplős felvételek 13%-ot tesznek ki.

Kik ezek az emberek? A legkönnyebb volt megállapítani természetesen azt, hogy  *felnőttek vagy gyerekek, férfiak vagy nők-e*  a szereplők.

Az első megközelítésében: *gyerekek* (is) láthatók az embert ábrázoló képek<sup>4</sup> 54%-án,  *felnőttek*  (is) láthatók a képek 75%-án. (A kettő együtt 129%, mert 29%-on felnőttek és gyerekek is szerepelnek.) Csak felnőtteket ábrázol a felvételek 46 százaléka, csak gyerekeket 25 százaléka.

A felnőttek továbbá vagy nők, vagy férfiak: a következő táblázat ezt a megkülönböztetést is tartalmazva mutatja be a szereplők összetételét. A táblázat második oszlopában a képeken *összesen leszámlált*  férfiak, nők és gyerekek számát közöljük.

A táblázat adatai gyakoriságokat, illetve relatív gyakoriságokat mutatnak be, és így közvetlenül nem vethetők egybe demográfiai adatokkal — mégis, az arányokat figyelemre méltónak kell tartanunk. A lakosság kor- és nemenkénti megoszlása alaposan eltér az itt láthatóktól; a fényképeken többször fordul elő és több a *gyerek*, valamint a felnőtt *nő*, mint azt tényleges arányuk indokolná.

	Előfordulás a képek %-ában	A képeken leszámlált személyek száma <sup>a</sup>
Férfi (is)	44,8	1705
Nő (is)	53,1	1964
Gyerek (is)	54,3	1544
Összesen:	1979 kép	5213 személy

<sup>a</sup> Egy személyről természetesen több felvétel is készült. Ezek az adatok az ismétlődően előforduló személyeket is tartalmazzák.

(Hogy a képeken leggyakrabban feltűnő gyerekek *száma* mégis a legkisebb, annak egyszerű magyarázata van: több képen, de egyszerre kevesebben láthatók, mint a felnőttek, akik többször szerepelnek sokszereplős felvételeken.)

A fényképezett személyeknek itt látott összetételét nem tarthatjuk meglepőnek, ha arra gondolunk, hogy a fényképezőgépet a leggyakrabban a *férfi családfő* kezeli; ha a férfiak fényképeznek, nem lehetnek rajta a képen. A családi munkamegosztásnak ez a vonása azonban önmagában aligha elégséges magyarázat. A gyerekek és nők gyakoribb szereplése a képeken ugyanis korántsem magától értetődő jelenség. Különösen nem az, ha némi történeti háttérrel képzelünk mögé. A fényképezés előtti időkben is készültek természetesen portrék; elegendő a reneszánsz és a barokk gazdag világi portréfestészetére vagy a még későbbi időkre, a kommercializált portrégrafikára, a többnyire névtelenül maradt „képírók” tevékenységére gondolnunk. Anélkül természetesen, hogy ezt itt bizonyítani tudnánk, leírjuk: feltehető, hogy az itáliai reneszánsz, vagy a XVII. századi németalföldi festészet portré-anyagából „mintát véve” egészen más összetételt találunk. Valószínűleg jóval több férfi portréval és relatíve kevesebb női portréval találkozunk, és a gyereket ábrázoló képekből lenne a legkevesebb. (Természetesen a *megrendelésre készült*  képekre gondolunk — ezeknek ugyanis — egy igen általános értelemben — a funkciójuk a mai műtermi vagy amatőr fényképekéhez hasonlítható: a megrendelők önmaguk, illetve családtagjaik képmásához szeretnének jutni.) Nos, az említett, meglehetősen távoli múlthoz képest ma a gyerekeknek és a nőknek lényegesen jelentősebb, a férfiakéval „egyenlőbb” szerepük van mind a

<sup>4</sup> A következőkben, ha azt másképp nem jelöljük, a viszonyítási alapul vett *összes kép az embereket ábrázoló képeket* (1979 db) jelenti, és nem a teljes képanyagot (2350 db).

családok életében, mind a társadalmi értékrendben. Úgy gondoljuk azonban, hogy még ez is túlságosan direkt és elnagyolt magyarázat. Csak részben lehet igaz, hogy a gyerekek és nők viszonylagos „fontosabbá” válása tükröződik a fényképeken. Ráadásul ez a tükrözés, mint említettük, meglehetősen torz; az már biztosan nem áll, hogy a nők és a gyerekek társadalmában élénk — férfivilág ez ma is. És különben sem egy társadalmi testület összetételét vizsgáljuk (amelyben esetleg meglepéssel nyugtáznánk például a női egyenjogúság ilyen markáns megjelenését), hanem fényképek szereplőinek összetételét. Ezért azt gondoljuk, hogy a mondott közös vonás mellett (képmás önmagáról), a fényképezésnek az egykori portrékészítéshez képest új funkciói is vannak, és elsősorban ezek az új funkciók magyarázhatják a szereplő személyek kilétét, összetételét. A képmással szembeni *igények* változtak meg; mást kíván ma kifejezni a családi fényképek segítségével egy magyar fotóamatőr, mint amit egy genovai patrícius vagy haarlemi polgár akart a családtagjairól festett portrékkal. Hogy pontosabban mit is szeretne kifejezni, arra rövidesen visszatérünk — egyelőre annyit állapítva meg, hogy a szereplők összetétele maga is egyik közvetítő eleme a kifejezési szándéknak.

A kis csoportot ábrázoló képeken közelebből is megfigyelhettük a szereplők korösszetételét. Bár az ország népességének korösszetételével az egybevetés itt is óvatosan kezelendő, megemlítjük, hogy a gyerekek tényleges arányát a fényképeken látható gyerekek csupán a 0—6 éves korosztályban reprezentálják túl (ott viszont két és félszeresen: a lakosság 11%-a, a fényképeken szereplők 28%-a tartozik ebbe a korcsoportba). A nagyobb gyerekek tényleges arányuknál ritkábban szerepeltek a fényképeken. Erősen túlreprezentált (20% helyett 30%) a 19-30 éves, ifjú szereplők megjelenése is a képeken, amit részben az magyarázhat, hogy ők a 0—6 éves korosztály szülei. Amennyire különös és összetett tartalmak jele a gyerekek gyakori szereplése a képeken, éppannyira az az *idősebbek szinte teljes hiánya*. A kiscsoportképeken látható emberek 5,2 százalékát becsültük 50 (!) év felettinek — míg e népes korosztály aránya a lakosságban 28%. A csoportképekkel is számolva — amelyeken szintén szerepelnek idős emberek — az embert ábrázoló felvételeknek 5%-án fordul elő, hogy ilyen korú személy is megjelenik. És amennyire kevésbé hihető, hogy a képeken a nőknek a férfiakénál gyakoribb szereplése (nagyobb) társadalmi-családi megbecsülésüket fejezi ki, annyira helyénvalónak látszik itt, az idősebbek esetében, ez a magyarázat. Csak éppen ellenkező előjellel: az öregek megbecsülése, tisztelete hanyatló, egyre homályosuló társadalmi jelenség, és az amatőr fényképek, úgy tűnik, dokumentálják is ezt a folyamatot. Holott itt nem is lenne szó különösebb tiszteletadásról: az öregek egyszerűen nincsenek jelen a fényképezés pillanataiban.

A *szereplők közötti viszonyokat* elsősorban a *sorozatok* vizsgálata alapján igyekeztünk megállapítani: azt találtuk, hogy az embert ábrázoló sorozatok közel 3/4-én (Szigetváron 86%, Pécsen 67%) a *szűkebb család* tagjai szerepelnek, mintegy 16%-ukon *tágabb családi együttlétek*, 12%-ukon *nem rokon együttlétek* alkalmával fényképeztek. Az egyes képeket már csak a sorozatok, alkalmak kontextusában elemezhetjük. A leggyakoribb viszonylatok a következők voltak: Gyerek egyedül 19%, felnőtt férfi, egyedül 12%, felnőtt nő, egyedül 13%, 2—4 felnőtt, rokon 8%, anya+gyermek(i) 7%, 2—4 felnőtt, nem rokon 5%, 5 vagy több felnőtt, rokon és nem rokon 5%, gyerekek (rokonok) 4%, apa vagy mindkét szülő+gyerekeik 4%, nagyszülő(k)+unokáik 4%.

Jól látható tehát, hogy itt is a szűkebb családon (apa-férj, anyafeleség és gyermekeik) belüli viszonyok dominálnak.

## 7. A fényképezési alkalom, a szereplők viselkedése és beállítása

A fényképezési alkalom elsősorban szintén a sorozatokról derül ki. Az alkalmak között a szűk család tulajdonképpen „alkalom nélküli” együttléte vezetnek: a családtagok otthon láthatók a sorozatok 30%-án, kirándulnak, sétálnak a sorozatok 14%-án. Családi ünnepet, vendégséget — más, feltehetően nem együttelő családtagok bevonásával is — ábrázol a sorozatok 14%-a. Szintén 14%-on a szűk családot látjuk, nyaralás közben (sétálnak, kirándulnak, strandra mennek). Nem rokonokból álló társaság kirándul és nyaral, utazik a megörökített alkalmak 9 százalékán. Az egyes képek esetében a fényképezési alkalom, az exponálás közvetlen indoka némileg más, és ezért azt másképp is értelmeztük, mint a sorozatokéban. Kifejezetten *családi ünnepi* alkalmat (születésnap, keresztelő, esküvő, lakodalom) örökít meg a képek 11%-a. A tágabb családi vagy baráti *együttléteket* a képek 10%-a hangsúlyozza. A felvételek 45%-án azonban *a fényképezés maga teremtette a helyzetet* — ezek gyakorlatilag azoknak a sorozatoknak a darabjai, amelyeken a szűkebb család otthon vagy séta közben szerepel. (Szereplők főleg gyerekek magukban, vagy édesanyjukkal.) A nyaralási, kirándulási alkalmak során készültek azok a képek (11%), ahol a szereplőket valamilyen megörökítendőnek tartott helyszínnel (épület előtt, tájban) szerepeltették. Többnyire ilyen alkalmakhoz kötődnek az ember nélküli, magukat a tárgyakat, utcarészleteket, tájakat ábrázoló felvételek is (11%). Vannak olyan képek, amelyeken a szereplő személyek jókedve, játékos *tevékenysége* kap igen erős hangsúlyt (7%), s ezek színtere is elsősorban természeti táj, üdülő, strand. Végül főleg a családi ház a háttér és felnőtt (elsősorban férfi) a szereplője azoknak a felvételeknek, amelyek valamilyen *háziállat*, továbbá *autó* birtoklását demonstrálják.

A fényképezési alkalmakkal van összhangban a szereplők *öltözete* is. Viszonylag kevés képen (7%) látunk *ünneplő ruhába* öltözött embereket. (Szigetváron ezeknek a képeknek az aránya nagyobb: 11 %). Az ünneplő ruhákat főleg olyankor viselik, amikor felnőtt férfiak és nők vannak együtt, és esetleg még gyerekek is jelen vannak; de alig találtunk például női egyéni vagy csoportképet, amely „kiöltözött” nőt ábrázolna, s ugyanez a helyzet a gyerekeket vagy apjukkal, vagy anyjukkal, vagy nagyszülőik valamelyikével együtt szerepeltető felvételeken. Semleges *utcai ruhát* viselnek a szereplők a képek *kétharmadán* (65%). A csak férfiakat és a férfiakat nőkkel (de gyerekek nélkül) ábrázoló képeken ez az arány némileg kisebb, míg a csak gyerekeket vagy csak nőt ábrázolókon nagyobb. *Otthoni öltözékben* (kötény, köpeny, esetleg tréningruha stb.) a képek 12%-ának szereplői láthatók — jelentősen több esetben azokon a képeken, ahol nők és gyerekek (többnyire édesanyák gyerekeikkel) a szereplők. *Sport- vagy strandöltözetet* viselnek a képek 8%-án — de ilyen felvétel gyakorlatilag csak nyáron-összel volt, amikor ezek aránya 14%-ot tett ki. *Kirándulóruhában* vannak az emberek a felvételek 4%-án (de Szigetváron gyakorlatilag senki). Végül *munkaruhát* összesen 30 képen (1,5%) látni, s ebből 20 képen csak férfi szereplők vannak jelen.

Általában azt tapasztaltuk, hogy a szigetvári minta képein kevésbé változatos az öltözködés. Itt viszonylag többen hordanak ünneplő és utcai ruhát (együtt: 87%), mint Pécsen, és kevesebb a szabadidős tevékenységekhez (kirándulás, sport stb.) vagy a nők otthoni munkájához illő viselet. Az egyöntetűbb öltözködés egyben némileg „ünnepi” jellegű tehát a Szigetváron és környékén készült fényképeken.

*Mit csinálnak*, milyen tevékenység jellemzi a képek szereplőit? Kifejezetten a tevékenységet csupán a képek *egyötöde* hangsúlyozza. (Szigetváron: 11%.) Azt kell mondanunk, hogy az ilyen képek kivételével (ahol tehát játszik, sportol, dolgozik, táncol stb. valaki) *a szereplők jóformán semmit nem csinálnak*. Ez kiderül a testhelyzetükből, mozgásaikból is: a felvételek 84%-án az emberek egy helyben láthatók (állva 45%, ülve 28%, fekve-guggolva-térdelve: 11 százalék). Mozogni (sétálni, futni, táncolni, játszani, dolgozni, sportolni) csak a fennmaradó 16 százalékon látjuk őket.

Ez a „mozdulatlanság” jár együtt aztán a már említett jelenséggel, hogy *a képek jelentős része (50%) mereven beállított felvétel*. Kevésbé beállított, de korántsem természetes helyzetet közöl további 14%, s csak a képek 36%-a nevezhető valóban természetes, „riportjellegű” fényképnek. A leginkább beállítottak a *csak nőt* ábrázoló felvételek, a legkevésbé beállítottak a gyerekképek. Érdekes jelenség, hogy ahol a gyerekek mellett felnőttek is láthatók, ott szintén erősen beállítják a szereplőket. A szereplők számának növekedésével egyébként nő, a természetes képek aránya is — nyilván mind nehezebb a beállítás, a szereplők „összeterelése”. Ez a tendencia csak a gyerekek számától függően törik meg némileg: a két gyerekszereplőt ábrázoló képek a leginkább beállítottak, míg az egy, illetve több gyereket szerepeltető nagyobb részt természetes felvételek.

Hasonló tendenciát mutat az is, hogy a fényképezett személyek *mennyire fordulnak a fényképezőgép felé*, mennyiben veszik tudomásul annak jelenlétét. Profilból a képek 13, háttal 5%-a ábrázolja a szereplőket. Kifejezetten belenéznek a gépbe a *csak nőket* mutató képek 71%-án; a *csak férfiakat* mutatók 45%-án.

Ha felnőttek gyerekekkel együtt szerepelnek, a képek *negyedén* minden szereplő a gépbe néz, és további 20%-on legalább egy szereplő teszi ezt. A *csak gyerekeket* ábrázoló felvételeken igen jellegzetes magatartást figyelhetünk meg: e képeknek több mint a fele (58%) a gyerek(ek)et *felülről*, az álló felnőtt perspektívájából mutatja.

A beállításról mondottakat erősíti az is, amit az egyetlen általunk megfigyelt *gesztusról*, a *mosolyról* feljegyeztünk. A nőket (is) ábrázoló képeknek közel a felén (46%) mosolyognak a szereplő nő(k). A gyerekek esetében ez az arány 33, a férfiaknál 31%. 643 mosolygó nőt, 452 mosolygó gyereket és 345 mosolygó férfit számláltunk össze — ez azt jelenti, hogy a szereplők (26,3%) mosolyog a fényképeken.

Megfigyelhető még, hogy viszonylag a legkisebb a mosolygó szereplők aránya akkor, ha a kép magukban ábrázolja őket. Ha két nő, két gyerek vagy két férfi van együtt, az arány jelentősen megnő; ennél népesebb képeken — éppúgy, ahogy a beállításoknál láttuk — a mosoly gesztusa fokozatosan ritkul.

Végül nagyon érdekesnek bizonyult a fényképezési *távolság* becslése. *Közele* felvételnek találtuk az embert ábrázoló képek 27%-át: ezeken a szereplők legfeljebb körülbelül derékig láthatók, a távolság nem több 2 méternél. *Közepes* távolságból (kb. 2—6 méter) készült a felvételek 40%-a: itt a szereplők teste térdig vagy teljes egészében látható. *Távolinak* az ennél nagyobb távolságból fényképezett többi felvételt (33%) minősítettük. Kiderült, hogy a *gyerekeket* ábrázoló képek közt lényegesen *több a közeli* és kevesebb a távoli felvétel, mint a többin. Ennek igen kézenfekvő magyarázata lehetne az, hogy a gyerekek *kisebbek*, s így ahhoz, hogy jól láthatók legyenek, közelebből *kell* fényképezni őket. Emlékeztetnénk azonban arra, hogy a vizsgált amatőrök meglehetősen hajlamosak voltak ennek az ellenkezőjére: igen sok zavaróan távoli felvétel került ki gépeikből. Miért mennek mégis közel a gyerekekhez? Az is ésszerű válasz erre, hogy amikor gyerekeket fényképeznek, úgy gondolják, *lehet* közelebb menni; nem tartanak attól, hogy a szereplő „nem fér rá” a képre. Ennek azonban ellentmond egy nagyon érdekes jelenség: nemcsak a kizárólag gyerekeket, hanem a *gyerekeket és felnőtteket* ábrázoló képek is lényegesen közelebből készültek, mint a csak felnőtteket ábrázolóak. A gyerekek jelenléte mintegy közelebb hozta a fényképező személyt, holott egy ilyen „kis csoport” semmiképpen sem kisebb, mint egy felnőtt ember önmagában. Növeli a talányt, hogy a legfeljebb négy szereplős képeken, ahol az életkorokat minden egyes személyre nézve igyekeztünk viszonylag pontosan becsülni, azt találtuk, hogy a közeli képek aránya a gyerekek növekedésével csökken — egészen *mintegy 17—18 éves korig*. (A kamaszoknál csaknem nullára esik le.) Az ifjúkorú (18—30 éves) szereplőket azután újra jóval közelebből fényképezték, és a távolság a felnőtt és időskorúak esetében ismét némileg nagyobb volt. A gyerekeket nem általában fényképezték tehát közelebből; a 12—18 évesek egyenesen az a korcsoport, amelyről a legkevesebb közeli felvétel készült. Ezek a kamaszok azonban már alig „kisebbek” a felnőtteknél. Ebből arra következtethetünk, hogy a fényképezett személyek „méretei” csak részben adnak magyarázatot a fényképezési távolságra. A másik magyarázat az lehet, hogy a *fényképezési helyzetbe átvitték* az ezen a helyzeten kívüli magatartás egy jellegzetes elemét; azt, hogy *a személyes kapcsolat jellege milyen térbeli távolságot enged meg* a résztvevők érintkezéseiben. Az ún. proxemika tudománya az emberi interakciók során tartott térbeli távolságokat a *résztvevő személyek közti viszonyok jellegzetes kifejezőjének* tekinti. A viszony, illetve az érintkezés jellege erős hatással van erre a távolságra — az egyes fokozatok *abszolút* mértéke egyébként kultúránként változó.<sup>5</sup> Nos, úgy gondoljuk, hogy a *felnőttek és gyerekek* érintkezéseiben e „szociális távolságok” eltérnek a *felnőttek közötti* szociális távolságoktól: lényegesen kisebbek amazoknál. Ha egy felnőtt ember köré különböző sugarú „láthatatlan köröket” képzelünk, amelyekbe másnak belépni csak a viszony, illetve az érintkezés egyre bizalmasabb fokozatai jogán szabad, akkor azt mondhatjuk: a kisgyerekek köré még nem épültek ki ezek a körök. Pontosabban, felnövekedésük során csak lassanként épülnek ki, míg nem életkoruk növekedésével eljutnak oda, hogy környezetük körük képzeletes testüknek ezeket a külső határait. (Gondoljunk arra, hogy mennyire természetes mozdulattal érintünk vagy akár simogatunk meg egy 2—3 éves *idegen* gyereket — de próbálnánk ezt meg egy kamasszal!) Különösen a kamaszok, 12—18 éves fiatalokat ábrázoló amatőrképek érdemelnek itt figyelmet: a pubertáskor „megközelíthetlensége”, úgy látszik, nemcsak képletes. S hogy a (magától a fényképezési szituációtól is vonakodó) kamaszokhoz képest aztán az ifjúkorúak jócskán közelebb „engedik” magukhoz a fényképező társukat — aki gyakran bizonyára a házastársuk —, az így már valamivel érthetőbb.

<sup>5</sup> Számos összehasonlító megfigyelés és kísérlet ismert az európai, amerikai, arab és japán emberek érintkezési szokásairól és tér-érzékeléséről — ld. E. T. Hall: *Rejtett dimenziók*, Gondolat, Budapest, 1976.

## 8. Összefoglalás: az amatőr fényképezés legfontosabb funkciói

A fénykép pillanatnyi látványt rögzít. Milyen pillanatokat és milyen látványokat tartottak megörökítésre érdemesnek a vizsgált amatőrök ?

1. Vannak egészen kivételes, az életben nagyon ritkán előforduló helyzetek: esküvők, keresztelek, lakodalmak, de ide tartoznak más családi ünnepek jelenetei is.
2. A kivételesség, ritkaság teszi becsessé alighanem a nyári utazások, az üdülések napjait — s így pillanatait — is. Ezek évente ismétlődő időszakok ugyan, de nem azonos helyen és nem is mindig ugyanabban a társaságban.
3. Az iskolai, munkahelyi vagy egyéb baráti társaságok viszonylag ritkább — és nem eredeti közegükben, a munkahelyen, iskolában stb. történő — együttlétei is kedvelt fotótémák. Anyagunkban főleg közös kirándulások képei tanúskodnak erről.
4. A családok nem együttélő tagjainak találkozásai, vendégeskedései, amire többnyire szintén csak a hétvégeken van lehetőség, ugyancsak kivételesnek tekintett együttlétek, és, láthatóan, fényképezésre érdemes alkalmak.
5. A legnagyobb számban azonban olyan alkalmak övezik a fényképezést, amikor a szűkebb, együttélő család nem különösebben rendkívüli, esetleg hétről-hétre visszatérő „szabadnapos” tevékenysége közben látható.
6. Ennek a „vasárnapi fényképezésnek” a legkedveltebb, elsőrangú témái a gyerek családtagok. A megörökítés szándékának külön nyomatékot ad az, hogy a gyerekek esetében biztosan mulandó látványt sikerül megragadni: fejlődésük, növekedésük egy-egy állomását rögzíti majd a fénykép.
7. Végül előfordulnak olyan fényképek, sorozatok is, amelyek az amatőr fotós valamely kedvenc szórakozásához, hobbyjához kapcsolódnak. Ilyen esetek például azok, amikor sportversenyre viszi magával a fényképezőgépet.

Azon kívül, amit a fényképek megörökítenek, érdemes belegondolni abba is, hogy mi *nem látható rajtuk*? Nos, alig van olyan kép, amely *munka* közben ábrázolna valakit. Még az otthoni, ház körüli munkák megörökítése is hiányzik. A családi együttlétek feszültebb pillanatairól — a gyerekek csínyjei, megdorgálása és egyebek — sem tudósítanak ezek a felvételek. A kiemelt pillanatok mind olyanok, amelyekben *a szereplők maradéktalanul jól érzik magukat* — vagy legalábbis ezt mutatják.

A felvételek továbbá nem demonstrálják a család *anyagi* helyzetét, gazdaságát sem. Csak nagyon kevés olyan kép van, ahol a jól megépített családi ház, az újonnan vásárolt bútor vagy hasonló kapnának hangsúlyt. Alig van olyan kép is, ahol az *autó* (ez az anyagi és egyben presztízs-értéktárgy) áll a középpontban. Az állatot, főként kutyát (is) ábrázoló felvételeken sem annyira az állat szépsége (önmagában), mint a vele töltött emberi szórakozás értéke a hangsúlyos.

A korábbiakban említett történeti példák esetében a képmás fontos funkciója volt, hogy készítettője gazdaságát demonstrálja.

Ennek a célnak egyik legkifejezőbb közvetítője a diszes, drága öltözék volt (sokszor kiegészítve nagy presztízsű és köztudottan drága lovakkal, kutyákkal, vadászmadarakkal, esetleg pazar szobabelsőkkel). A puritánabb környezetben ábrázolt északi polgárok számára már nemcsak a gazdaság, hanem a gazdaság célszerű és mértékletes felhasználásának, a tisztességes tekintett életformának a hangsúlyozása is fontos lehetett. Nos, az öltözködésnek és a közvetlen környezetnek ezt a szerepét sem látjuk viszont a mai amatőrképeken. Az öltözet ma már nem is igen alkalmas ilyesminek a kifejezésére. Az ünneplő ruha még ma is sokféle alkalomhoz kötelező, de önmagában a fényképezéshez nem az. Egykor, 80—100 éve, de még 40—50 éve is, a fényképezéshez való „kiöltözés” bevett szokás volt, és közölt is valamit a modell társadalmi helyzetéről: igyekezett társadalmilag *többnek* mutatni őt. (Az ünneplő ruhák között a gyakorlott szem persze könnyen felfedezhette a tényleges társadalmi különbségeket, de biztos, hogy ezek kisebbek voltak, mint a hétköznapi, különösen a munkaruhák különbségei.) Az „ünneplős” fényképezés azonban elsősorban *műtermi* fényképezés volt. Az amatőr fotózás lehetőségével gyakoribbá váló fényképezési szituáció azok számára, akiknek a családjában szokás fényképezni, ma már nem különleges alkalom. Nem kell hozzá megválogatni az öltözködést. Az ünneplő ruha is mást fejez ki — ami azon is lemérhető, hogy ma a műtermi fényképezésnél sem mindig ragaszkodnak hozzá a modellek.



Az amatőr fényképezés során a környezetet nem igyekeznek manipulálni, átalakítani a fényképezés kedvéért. Elfogadják olyannak, amilyen, és igen gyakran nagy szerepet kap az a pusztán tény, hogy a szereplők éppen az adott helyen, környezetben láthatók. Nyilvánvaló értéke van ezeken a képeken annak, hogy a szereplők egyáltalán megfordultak a szóbanforgó helyen. Mindez, nézetünk szerint, úgy összegezhető, hogy az amatőr fényképek a szereplők *jó hangulatát, kedélyét* igyekeznek kifejezni, hangsúlyozván, hogy ez mintegy lényükből fakadó, *természetes dolog*. Az elengedettség, lazítás, a feszültségektől mentes pillanatok értéke kap nyomatékot: az az érzés, amikor az öröm forrása maga a létezés, illetve az együttlét, s fordítva, amikor a lét öröm forrása. A fényképező tudás korlátai nem engedik, hogy a fotók teljesen közvetlenül, az együttlét *tevékenységeiben* ragadják meg ezt a tartalmat; de a törekvés a mozgalmas, eleven képekre mindenesetre tény. Ahol a bizonytalanság vagy a „jó” fényképről rögzült elképzelés beállítatja, merev pózokba kényszeríti a szereplőket, ott másnak, lehetőleg a mosoly gesztusának kell beszélnie a lelkiállapotról. De *ugyanarról* a lelkiállapotról.

E ritka pillanatok lenyomatait elsősorban családi együttlétekben látjuk az amatőr fotókon, az amatőrök a *családi magánszféra harmóniáját* igyekeznek kifejezni. Ennek a szándéknak tematikus közvetítője a sok gyerekfotó is: azon kívül, hogy a gyerekek fejlődését rögzítik, szépségüket mint gyerekszépséget örökítik meg, azt is demonstrálják, hogy a fényképező szülők jól érzik magukat gyerekeikkel, akiknek már a látványa is öröm számukra. Mind a majdani emlékezés, mind a jelenlegi külső világ előtt önmaguknak, családjaiknak azt az arcát szeretnék mutatni, amelyre a leginkább törekednek — jó volna, ha állandóvá tehetnék a fényképekről visszanéző harmóniát, gondtalanságot. Jó volna, ha valóban azonosak lehetnének képmásaik önfedtettségükkel.

# ***Lengyel György: Hogyan mosolyognak a gazdagok? Vizuális szociológiai kísérlet***<sup>6</sup>

## **1. Bevezető**

Ez a műhelytanulmány egy tantermi kutatás eredményeit összegzi, melyben azt vizsgáltam, hogy miként képesek a hallgatók a társadalmi státuszt felismerni pusztán vizuális információk alapján, mi vezet a szemüket, milyen egyéb jellemzőket emelnek ki, milyen jelzőket használnak, s miként változik a véleményük, ha a látottakat szöveges információkkal egészítjük ki.

A vizsgálatra egy 2006 tavaszi szemináriumon került sor, mikor egy reliabilitási teszt végén minden egyéb információ nélkül három portrét vetítettem a falra, s arra kértem a hallgatókat, hogy a látottak alapján írjanak néhány mondatot külön-külön mindhárom személy vélt társadalmi helyzetéről, egyéb jellemzőiről, valamint arról, hogy milyen közös, vagy eltérő vonásokat találnak bennük. A három személy – három férfi – mindegyike szerepelt a „száz leggazdagabb magyar” listáján, de nem voltak annyira közismertek, hogy akár a szakember számára is arcról felismerhetők lettek volna. Jómagam legalábbis, bár ismertem a nevüket, arcról nem ismertem volna fel őket. E tanulmányban nem közlöm a nevüket és arcképüket sem, mivel a hallgatók sok pozitív vonás mellett olykor igen kevésbé hízelgő dolgokat is írtak róluk, s nem kívánnám személyiségi jogaikat sérteni. Az olvasó kénytelen lesz maga elé képzelni három, a médiából kevésbé ismert magyar multimilliárdos üzletembert, vagy átlapozni a „Száz leggazdagabb magyar” című, évente megjelenő kiadvány valamelyik füzetét.

Mikor egy hónap múlva megismételtük a vizsgálatot, s az arcképek mellé rövid, a társadalmi státuszra utaló tárgyyszerű szöveges információt illesztettünk, a vélemények változtak. Hogyan van ez? Miért, mi alapján formálunk véleményt pusztán a látottak alapján, s mi az a látvány, ami többek figyelmét megragadja? Miért és miképpen kapcsolódik össze a vizuális és a verbális információ, hogyan erősítik, gyengítik, vagy egészítik ki egymást? Ezekre a kérdésekre kívánok válaszolni e műhelytanulmány keretei közt.

A vizsgálat során első alkalommal 26, másodjára 23 első éves szociológia szakos diák adott értékelhető választ, s az összehasonlíthatóság érdekében a mindkét alkalommal szereplők válaszait dolgoztuk fel SPSS program segítségével. A szövegeket a kódolásítás szerint két egymástól független kódoló rögzítette, úgy, hogy a kétségesnek tűnő értelmezési variánsokat összevetettük és egyértelművé tettük.<sup>7</sup>

Hogyan mosolyognak a gazdagok? E címadást az indokolja, hogy a három személy közül kettő mosolygott a képen, miként ez gyakori a fotókon, s mosolyukat a hallgatók közül többen - pozitív, vagy negatív értelemben - szóvá is tették. Mielőtt tárgyamra térnék, először röviden vázolom, hogy milyen szakmai impulzusok értek a vizuális szociológia és a társdiszciplínák oldaláról. Ezt követően ismertetem a társadalmi státuszra vonatkozó becsléseket, valamint az egyéb jellemzőket, melyeket az egyes portrék kapcsán, vagy épp közös karakterisztikumként a vizsgálatban résztvevők kiemeltek. Végül leírom a verbális és a vizuális információk kapcsolódási módjait és összegezem a tapasztalatokat.

## **2. A szakirodalom néhány vonatkozó megállapítása**

A vizuális társadalomkutatásnak gazdag, bár a survey alapú rejtvényfejtő paradigmától távoleső szakirodalma van ([27] Prosser 1998, [16] Emmison-Smith 2002 [26] Pink, 2001, [4] Bourdieu 1998, [29] Sztompka 2009). Adottságaiból következően elsősorban a leíró-megfigyelő módszerekkel rokonítható, s ritkán teszi lehetővé hipotézisek tesztelését. Howard S. Becker ([3] 1998) a szakirodalmat idézve rámutat, hogy a vizuális szociológia az érzelmek, az interakciók és az anyagi kultúra módszeres bemutatása révén válhat hasznossá. Collier a fotóinterjúk kapcsán jegyzi meg, hogy bár a terepmunka során készített, ismerős körülményeket rögzítő képek sokkal kevésbé vonzanak absztrakt asszociációkat, mint a kísérleti pszichológiai tesztek, a képekről való beszélgetés gyakran érzelmileg telített és hozzásegíthet az értékrendek rejtett tartalmainak feltárásához ([11] Collier 1986).

Goffman fényképekkel kapcsolatos elemzései több hasznos megfigyeléssel és fogalommal gazdagították a szakirodalmat ([18] Goffman 1981). Meglátásai az ellesett képek tartalmáról, s a portrék és modellek viszonyáról

<sup>6</sup> Eredetileg megjelent: Jel-kép 2008, no.2. pp. 75-97.

<sup>7</sup> Az adatok kódolásában Bartók Erika és Tóth Anna volt segítségemre. A kéziratához fűzött megjegyzéseiért köszönettel tartozom Kuczsi Tibornak.

ilyennek tekinthetők, csakúgy mint kézenfekvő distinkciója a privát és a nyilvános célú fotók között, valamint az a meglátás, amely a verbális információkat a kép értelmezési kereteként fogja fel. Ez igen közel áll kutatásunk második lépéséhez, amelyben éppen a vizuális és verbális információk viszonyát boncolgatjuk, s nyilvánvaló hogy a vizsgálatunk tárgyául szolgáló képek nyilvánosságra szánt portrék voltak, melyekben a téma és a modell szándékos egybeesése, a tárgyak és gesztusok megjelenése az önreprezentációt szolgálta.

A szociológiai vizsgálatok közül a miénkhez hasonló jellegű volt Teckenberg kísérlete, aki kilenc, jórészt magazinokból is ismert szituációt ábrázoló fényképet mutatott harminckilenc személynek, arra kérve őket, hogy értelmezzék azokat ([30] Teckenberg, 1982). A megkérdezettek a beszámoló során olykor olyan történeteket kanyarítottak a képek köré, amelyek nem kapcsolódtak a képhez.

Barthes distinkciója stúdium és punctum között, aszerint, hogy a kép inkább elgondolkoztat, vagy érzelmi reakciókat vált ki, ugyancsak hasznunkra lehet az elemzésben ([1] Barthes 1985). Mivel vizsgálatunkban mindenki ugyanazokat a képeket látta, s mégis, vannak akik inkább tárgyszerűen, mások inkább érzelmmel telítetten reagáltak a látottakra, meg kell fordítanunk az érvelést: a stúdium és punctum inkább az értelmezők, mint a képek sajátlagos tulajdonságai.

A kommunikációelméletben, a viselkedéstudományban, a pszichológiában elterjedt kutatási irány az érzelmek és az arckifejezés közötti kapcsolat vizsgálata ([9] Buda 1986). Képekkel illusztrálni a kísérleteket régtől fogva bevett a természettudományban, az oktatásban és a népszerűsítésben is. Duchenne, majd Darwin ugyancsak az érzelmek és az arckifejezések közötti kapcsolat leírását kísérlete meg ([14] Darwin 1963 [1892], [15] Ekman 1973). A pszichológiai vizsgálatok egy része tudatosan alkalmazza a képeket, s nem csupán illusztrációs céllal. Érdeklődésünkhöz ebből a szempontból talán legközelebb áll a dianézó paradigma (slide-viewing paradigm) alkalmazása.

A dianézó paradigmát Ross Buck és munkatársai alkalmazták több kísérletben ([7] Buck 1979). Lényege az, hogy a nemverbális kommunikációt, azon belül is az arckifejezéseket tanulmányozzák az üzenet kibocsátójának és befogadójának oldaláról. Miközben a küldők különböző érzelmeket kiváltó képeket néznek, s ezekkel kapcsolatos élményeikről számolnak be, a fogadók mindezt televízión látják - úgy, hogy a hangokat nem hallják -, s az arckifejezések alapján törekszenek a kép által kiváltott érzelmek felismerésére. A kísérletek azt mutatták, hogy a nők szignifikánsan nagyobb arányban küldtek pontos szignálokat, míg a férfiak inkább bizonyultak internalizálóknak. Az externalizálóknak nagyobb volt az önbizalmuk és érzelmi reakcióikat gyakrabban fogalmazták meg személyes terminusokban.

A nemverbális információkkal kapcsolatos befogadói képesség már nem mutatott ilyen szisztematikus sajátosságokat. Az érzelem-dekódolási készségek mérésére hivatott kísérletekben a művészeti és üzleti képzésben résztvevő hallgatók felismerő képessége jobb volt, mint a természettudományi szakok hallgatóié. Az egyik kísérletben az egyetemista lányok csupán alig jobb befogadói képességgel rendelkeztek, mint a fiúk, egy másik vizsgálatban pedig nem mutatkozott szignifikáns eltérés közöttük ([7] Buck 1979, [6] Buck-Miller-Caul 1974).

Gyermekek körében végzett vizsgálatok azt mutatták, hogy három éves korban a gyerekek pontosabban dekódolták a velük azonos neműek érzelmeit az arckifejezések alapján. Idősebb korban a fiúk körében ez az összefüggés fennmaradt, míg a lányok körében megfordult, s ők már a fiúk érzelmeit ismerték fel nagyobb arányban, ami a nemi szerepek szociális tanulási folyamatával állhat összefüggésben ([7] Buck 1979).

Kevésbé szisztematikus, de érdekes meglátásokra jutott Barthes egy rövid esszéjében, amelyben a politikusok választási fényképeit elemezte. Az ilyen fénykép lényege az, hogy kiiktatja a beszédet, tehát a politikus társadalmi jellemzőit és üzenetét sűríti magába. Amit láttat, az a jelölt „társadalmi helyzete, a családi, jogi és vallási normák látványos kényelme” ([2] Barthes 1983, 134.o.), s amivé stilizálja magát. Típusai a „társadalmi rangot sugalló”, az „értelmiségi” („átható tekintet”, átszellemült búskomorság) és a nők bálványa, a „tálpig férfi”. A választási képekről persze sokminden tudható: céljuk, a közeg, a képi üzenet küldőinek szándékai és a befogadók jellegzetes reakciói. Tudható az is, hogy fontos szöveges információk keretezik őket: a név, a politikai kötődés és olykor ígéret, ideológiai hívószavak is. Van tehát mégiscsak szöveg - ha nem is beszéd -, ami az értelmezéshez hozzásegít.

Fennmarad a kérdés, miként ismerhetők fel egy fényképről a szociális státusz jellemzői, ha nincsenek keretező szövegek. Mindez arra ösztönöz, hogy ellenőrizzük, vannak-e jellegzetes típusok az értelmezésben, szignifikáns eltérések a vizsgálatunkban résztvevők között a felismerés tekintetében, illetve, hogy a fényképek által kiváltott tipikus reakciók mutatnak-e összefüggést a vizsgálat során mért más változókkal és attitűdökkel.

Továbbá, milyen összefüggés van verbális és nemverbális kommunikáció között? Egy kísérletben alapvető érzelmeket – örömet, haragot, meglepetést, szomorúságot - tükröző arckifejezések fotóit mutatták be kilencvenöt középiskolás diáknak, s hozzájuk mondatokat illesztettek, úgy hogy azok olykor pontosan fedték, máskor pedig egyáltalán nem, az érzelmi tartalmakat ([17] Friedman 1979). (A félelem és az undor arckifejezését - melyeket a szakirodalom ugyancsak az alaptipológiába sorol – módszertani okokból elhagyták.) Egyebek közt azt vizsgálták, hogy a vizuális és a verbális információk kombinációit mennyire tartják a résztvevők őszintének. Azt találták, hogy a résztvevők legőszintébbnek azt érezték, ha pozitív vizuális élmények pozitív verbális tartalmakkal társultak. Ugyancsak őszintének vélték, ha a harag, vagy szomorúság arckifejezése negatív tartalmú mondatokkal társult. Az aszinkronban lévő üzeneteket azonban kevésbé tartották őszintének, s jó esetben iróniaként, vagy szarkazmusként értelmezték. A lányok ebben a kísérletben is pontosabbnak bizonyultak az üzenet őszinteségének dekódolásában.

Egy másik, témakörünkhöz kapcsolódó tanulmány metaelemzésnek vetette alá számos vizsgálat eredményét, arra a kérdésre keresve választ, hogy milyen kapcsolat van a verbális készségek, valamint a nemverbális kommunikáció szimbolikus és spontán formái között ([8] Buck-Vanleear 2002). Azt találták, hogy szisztematikus és szignifikáns kapcsolat van a verbális készség és a pantomimes készségek között. Azért van ez – érveltek a szerzők -, mert mindkét forma szimbolikus kommunikáció, s mint ilyen a bal agyféltekéhez kötődik. Ezzel szemben a spontán és a pszeudo-spontán érzelmek dekódolásáért a jobb agyfélteke felelős. A szimbolikus kommunikáció, mint a beszéd és a testbeszéd számos eleme társadalmilag tanult készségeken nyugszik és szándékos tevékenység. A spontán kommunikáció ezzel szemben érzelmek önkéntelen kifejezését jelenti. A pszeudo-spontán kommunikáció sajátossága abban rejlik, hogy ugyancsak szándékolt: szándékosan igyekszik olyan spontánnak tűnő érzelmi jegyeket felmutatni, amelyek adekvát érzelmi reakciókat indítanak el az üzenet befogadójában. A pszeudo-spontán kommunikáció tehát lényegében csalás. Olykor csupán kegyes csalás – gondoljunk a fejfájását titkolni igyekvő szülőre, vagy a közönséget megríkító színészre -, olykor azonban lehet a szélhámosok kedvelt eszköze is.

Ami a mosolyt illeti, annak többféle jelzője van: a leghíresebb mosoly titokzatos, de van bölcs, gyermeki, kedves, ártatlan, derűs mosoly is. Darwin szerint a mosoly és a nevetés egy töről fakad, mások kétségbe vonják ezt. Egy kacaj lehet ördögi, egy mosoly nem. Egy mosoly legfeljebb cinikus, vagy gunyoros lehet, vagy, hogy más hangulatot idézzünk, lehet lemondó is. Ha a mosoly eltorzul vigyorgás lesz. A mosoly arról győzi meg a környezetet, hogy küldője pozitív (vagy legalábbis nem szélsőségesen negatív) érzelmeket táplál mások iránt. Továbbá a mosolygó ember általában azt az érzetet kelti, hogy jóban van önmagával, hogy megállapodott, boldog, elégedett a dolgok állásával, vagy legalábbis belenyugodott a világ folyásába.

Érettségi fényképek mosolyának intenzitása egy longitudinális vizsgálat tanulsága szerint kapcsolatban állt a későbbi sikerrel és párkapcsolatbeli boldogsággal ([12] Coniff 2007).

Az arckifejezések tanulmányozása, s ezek képi illusztrálása, mint említettem, Guillaume Duchenne-ig nyúlik vissza, akiről a „természetes”, a Duchenne-mosolyt elnevezték. Duchenne persze példát szolgáltatott a természetellenes mosolyra is, amikor kísérleti alanyának járomcsontizmát villanyárammal ingerelte, s annak szájugai ezért görcsösen húzódtak hátra. Darwin később Duchenne erről készült fotográfiáját huszonnégy embernek mutatta meg, akik közül huszonegy felismerte ugyan, hogy valamiféle mosolyt lát, de többnyire inkább úgy értelmezték, mint vigyorgó nevetést, vagy rossz tréfát ([14] Darwin 1963 [1892] 159.o.). A „természetes mosoly” során a száj és a szem körüli izmok is kifejezik a pozitív érzelmeket, s ez megkülönbözteti a professzionális, vagy udvarias mosolytól, mikor az arcizom mosolyra húzódik, de a szem nem követi ezt ([23] Kraut-Johnston 1979, Kraut 1982, [12] Coniff 2007). Vannak, akik ez utóbbi, a kereskedelembe, a szolgáltatásban - és tegyük hozzá: a politikában - elterjedt mosolyt elítélik, mivel nem őszinte és, úgymond, akik élnek vele csupán azért erőltetik magukra, mert akarnak tőlünk valamit ([12] Coniff 2007, [21] Koetzle 2003). Meglehet, az ironikus kritikában van igazság, ez a mosoly igencsak elterjedt a beállított fényképeken, mikor gondtalanságot, stilizált örömet, őszinteséget, nyitottságot van hivatva jelezni.

### 3. A társadalmi státusz becslése

Vizsgálatunkban a diákok mintegy négyötöde érintette a társadalmi státuszt, foglalkozást a jellemzések során. A társadalmi státusszal foglalkozó megjelölések döntő többségükben felső, vagy felső-középosztályi státuszra utaltak. Nem említették ugyan konkrétan a vállalkozót, bankárt, de két kép esetében jelentős részük említett szinonimákat: a vezetőt és az üzletembert. Az első portré kapcsán a többség úgy gondolta értelmiségivel – nem ritkán azt, hogy valamilyen professzorral - van dolga. A kép egy elegáns, kényelmes fotelben ülő, relaxált, világos öltönyt, nyakkendőt viselő, bajszos, ősz, szemüveges férfit ábrázolt, akinek a háta mögött súlyos lexikonokkal és aranyozott kötésű könyvekkel teli könyvespolc látszott. Alighanem ez a magyarázata az értelmiségi asszociációnak. (1. tábla)

A második esetben a ruházatban, testtartásban minden paraméter hasonló volt, csupán a bajusz és a szemüveg hiányzott, az ősz haj némileg kopaszodásnak indult, s a háttérben a modern, színes falon valamiféle térkép látszott. Ez utóbbi többeket arra sarkallt, hogy - az egyéb említések közt -, valamiféle médiaszereplőt sejtjenek az ábrázoltban, egyikük egyenesen meteorológusnak képzelte őt.

A harmadik esetben fiatalos, elegáns, nyakkendő-sötét öltönyös férfi ült kicsit merev tartással egy íróasztalnál, kezét, szemüvegét egy nagy méretű, keményfedelű nyitott füzetben nyugtatva. Előtérben, az asztalon áttetsző műanyag asztali dísz – talán valamiféle díj – állt, a háttérben egy polcon fehér cserépben örökzöld szobanövény. Erről a képről asszociálták leggyakrabban az üzletembert és a vezetőt, a másodlagos említések közt viszont különösen a hivatalnok, sőt olykor a középbeosztású, vagy a kishivatalnok képze merült fel.

Ebből az első közelítésből az derül tehát ki, hogy a többség megválaszolta a társadalmi státusz kérdését, s azok közül, akik említettek ilyen jegyeket a többség két esetben el is találta a vezetői-üzletemberi státuszt. A foglalkozást illetően leggyakrabban a vezető, az üzletember, az értelmiségi és a hivatalnok képze merült fel. A benyomásban a személyiségen, arcon, alakon kívül vélhetőleg fontos szerepe van a mimikának, testtartásnak, ruházatnak, s a tárgyi környezetnek is. Ez utóbbi “árulkodó nyomok” azonban mindhárom személynél félrevezetőnek bizonyultak néhány esetben.

Kérdés, hogy ugyanazokat vezették-e félre – tehát a csoportban volt néhány, a látványra kevésbé szenzitív, kisebb társadalmi tapasztalattal rendelkező, s a státuszkülönbségeket nehezebben dekódoló diák -, vagy a különböző háttérjelek különböző esetekben dezorientáltak. Ezt könnyen megvizsgálhatjuk keresztátlák segítségével, s arra az eredményre jutunk, hogy bár a változók közt igen erős az összefüggés – amit a kis elemszám is indokol -, épp ezekben a cellákban nem volt jelentős az átfedés: akik médiaszereplőre gyanakodtak a második esetben, azok zömmel vezetőnek gondolták a harmadik ábrázolt személyt, s megfordítva, akik valamiféle hivatalnokot sejtettek a harmadikban, azoknak a többsége a második esetben üzletembert vagy vezetőt jelölt. Az igazán nagy átfedés azok közt van, akik egyik esetben sem említettek a jellemzés során társadalmi-foglalkozási státuszra utaló kategóriát: ötből négy esetben ezek a hallgatók azonosak voltak mindhárom esetben.

## 4. Tulajdonított pozitív és negatív jellemvonások

A gazdasági elittel összefüggésbe hozható jellemző vonások, a vagyon, a jövedelem, a pénz birtoklása, a hatalom, a befolyás és a hírnév átlagosan annyiszor jutott eszébe a diákoknak, hogy elvileg mindenki mindenkire tehetett volna ilyen megjegyzést. Az említések gyakorisága azonban egyenetlenül oszlott meg mind az ábrázoltak, mind pedig az ábrázolók körében. Jóval átlag felett említettek ilyen összefüggést a B és jóval átlag alatt a C képen ábrázolt személlyel kapcsolatban. Ez utóbbi azért is érdemel külön figyelmet, mert - mint láttuk - az ő esetében merült fel leggyakrabban az, hogy üzletember, vagy vezető lenne. Érdekes módon tehát a vezetői, vagy az üzletemberi státusz említése nem szükségképpen a pénz, a hatalom, és a befolyás képzetét asszociálja. Ami a diákokat illeti, az csak ritkán fordult elő, hogy egyik fenti jellemző vonást sem említette volna valaki, néhányuk esetében viszont a rövid jellemzések igen sok társadalmi aspektusra kitértek. (2. ábra)

A legfontosabb közös pozitív vonások, amelyeket mindhármuk esetében gyakran emlegetnek a jellemzések során a magabiztosság, határozottság, szorgalom, tekintély, nyitottság, elegancia, jó kedély. A többi gyakran emlegetett közös vonásból az első két esetre, a két mosolygós ősz úrra alkalmazzák az elégedett, boldog, őszinte, becsületes jelzőket. Őket látják inkább sikeresnek is. A második, vidámabban mosolygó, s a harmadik, íróasztalánál ülő személyre alkalmazzák együtt a természetes, egyszerű, magas presztízsű, lelkiismeretes, megbízható jelzőket. Az első, sokak által értelmiségiként azonosított, s a harmadik, íróasztalnál ülő személy közösnek gondolt vonásai a tekintély és a tisztesség. Az első, elegáns, bajuszos ősz úrhoz asszociálják a jellemzések azt, hogy művelt, tapasztalt, kiegyensúlyozott, energikus, tehetséges, udvarias, büszke, családszerető, ad arra, hogy mások megbecsülik, s van benne valami, ami szimpátiát kelt. Ő kapta a legtöbb pozitív jelzőt, ha mindent számításba veszünk, nem csupán az itt kódolt első három említést. A második eset viszonylag kevés önálló jelzőt kapott: biztonságban érzi magát, vidám és modern. Ez utóbbit vélhetőleg a környezetről alkotott benyomás táplálja, az előbbi kettő a széles mosollyal asszociálódik. A harmadik személy ismét viszonylag sok önálló pozitív jelzőt kap: dolgoz, komoly, nyugodt, jó stratégia, jó koordinátor, jól kezeli a helyzeteket, - ezek többnyire a munkához, vezetéshez kapcsolódnak, s az irodai környezet, a kimért magatartás együttes látványelemei idézik fel őket. (3. ábra)

A negatív jelzők összességükben mintegy kétharmadát teszik ki a pozitívaknak, egy részük voltaképp egy-egy pozitívumként is jegyzett vonás túlhajtására utal: túl komoly, túl konzervatív. Ami a jelenségeket pozitívan értékelők szemében magabiztosság, határozottság, fesztelenség, az a kritikusan látók szemében önteltség,

önélegűtség. Ez az egyetlen, mindhárom személyre közösen alkalmazott negatív jegy az első három említés körében. Az első két személy, a disztinkvált ősz urak közös negatív jelzői igencsak élesek: beképzeltség, tisztességtelenség, becstelenség. A második és a harmadik ábrázolt eset közös negatív jelzői nem kevésbé fájdalmasak: sunyiság, ravaszság, merevség, hidegség, távolságtartás, a hitelesség hiánya. Az első és a harmadik személynek azt a közös vonását vélte felfedezni valaki, hogy mindketten szorongónak, nyugtalannak tűnnek. Biztosíthatom az olvasót: első pillantásra nem azok.

Amikor egy képet tanulmányozunk, s különösen, ha megkíséreljük szavakba önteni benyomásainkat – tudatosan, vagy sem – sokféle implicit tudást mozgósítunk ([19] Gombrich 1972, [18] Goffman 1981). Tehát beleláthatunk sokmindent egy képbe: tanult rutinokat, vagy élettapasztalatokat, illetve pillanatnyi hangulatokat, saját problémákat is. Az első esetben többé-kevésbé adekvát fogalmi sémákhoz fordulunk, adott kérdésben ahhoz, hogy mit tanultunk az önfegyelemről, a látszólagos nyugalom mögött megbúvó feszültségek természetéről. Ha vannak ilyen tanult rutinjaink, hajlamosak vagyunk ezek szerint látni a világot.

A második esetben a személy, vagy a szituáció hasonlósága alapján következtetünk: ha máskor, másokkal így volt, így lehet most is. Ha egy közismert személy nézett így egy képről nem sokkal a háború bejelentése, vagy saját letartóztatása előtt, nehéz szabadulni az analógiáktól, hogy mutatis mutandis ilyenminek az előjelét látjuk most is. A saját problémák projekciójának jelensége pedig ugyancsak régóta ismert: amellet, hogy lehet terápiás funkciója is, voltaképpen itt is egyfajta tapasztalat, de nem külső, hanem belső, személyes tapasztalat hasznosításáról van szó ([13] Cronin 1998). Ezt sejthetjük annak hátterében is, hogy valaki nem családszeretőnek, a család rovására sokat dolgozónak látja az apja korában lévő ábrázolat.

Az is előfordulhat, hogy korlátozott nyelvi kódokkal rendelkezünk, s nem tudjuk pontosan összefoglalni benyomásainkat. Ilyenkor, ha úgy érzi valaki - például egy diák a szemináriumi feladat végén -, hogy meg kell felelnie, válaszolnia kell, annak nagy valószínűséggel diszcrepancia támad valóságérzete és valóságábrázolása közt. Nem azt írja, amit érez, hanem ír valamit, amiről úgy érzi, hogy elvárt, s aztán előbb-utóbb azt kezdi érezni, amit ír, vagy frusztrálódik.

Az első, A jelű személy kevés negatív jelzőt kapott, azokat is másokkal megosztva. Ezzel szemben a második, B jelű személyt látták egyfelől gonosznak, maffiózónak, törtetőnek, másfelől meg negédesnek és tekintély nélkülinek is. A harmadik ábrázolt alak, aki pozitív terminusokban komolynak tűnt, itt mogorva, túl komor, zárkózott, de bizonyos benyomások szerint enervált, unatkozó, fantáziátlan, vagy másoknál éppen bizonytalan, boldogtalan, s családját nem szerető.

Fontos itt emlékeztetnünk, hogy mindezt a pusztá látvány alapján asszociálják a diákok. Kétségtelenül vannak olyan vonások, amelyek a látványból valamelyest kikövetkeztethetők, - ilyen egyebek közt a magabiztosság, egyszerűség, természetesség, a jó kedély, az elegancia, a presztízs, a tekintély és számos más, voltaképpen meglepően sok vonás. Szoktunk olyanokat is mondani, hogy őszinte, nyílt tekintete van valakinek. De vannak olyanok is, amelyeket elsőre nehéz a pusztá látványhoz kapcsolni: ilyenek például az elégedettség, a boldogság, a tisztesség, a tehetség, a tapasztalat. Arra kell következtetnünk tehát, hogy a látvány alapján kialakuló benyomások nem látható vonásokkal is felruháznak. (4. ábra)

A pozitív utalások, s még a semlegesek is, összességükben jelentősen meghaladták a negatív jellegűeket. Ellentmondásos, egyazon személyre pozitív és negatív utalást egyaránt tartalmazó leírással csupán két diák esetében talákoztunk. Ezek sem lettek volna irreálisak, hiszen egy személy láttán támadhatnak ambivalens benyomásaink, a diákok azonban a jelek szerint inkább kedvelték egy-egy aspektus kapcsán az egyértelmű, inkább pozitív, vagy semleges jellegű megfogalmazásokat. (5. ábra)

## 5. A mosoly percepciója

Az utalások túlnyomó többsége külső benyomásokra, a megjelenésre, s az öltözetre vonatkozott, döntően pozitív, vagy semleges kontextusban, csakúgy, mint a testtartással foglalkozó jegyek esetében. A tárgyi környezet kapcsán a semleges megjegyzések voltak túlsúlyban, s mögöttük több pozitív, mint negatív megjegyzés következett.

A mosoly esetében azonban másként áll a helyzet. Ez is külső, egy portré esetében kiemelkedően hangsúlyos jegy, de nagyon személyes is. A mosolyra vonatkozóan több negatív, mint pozitív utalással talákoztunk.

Hogyan mosolyognak tehát a gazdagok? Rosszul, valamilyen okból többek számára inkább ellenszenvesen. De mik lehetnek ezek az okok? Úgy látszik a gazdagok mosolyával többfajta gond van. Az egyik – ám kisebbik súlyú - gond az, ha nem mosolyognak. A C jelű, harmadik személy, aki mosolytalanul ült egy íróasztal előtt, ebben

a vonatkozásban csak negatív, vagy ambivalens és semleges megjegyzéseket kapott. A másik, nagyobb súlyú gondot a gazdagok mosolyára vonatkozóan a második számú, B jelű személy kapcsán érezték a diákok. Ez, mint említettem, elegáns, világos öltönyben, egy kényelmes bőrfotelben ült, s széles mosollyal, felső fogait mutatva nézett bele a fényképezőgéphez. Ez érezhetően megosztotta a megfigyelőket. Őten szimpatikusnak találták, heten azonban ellenszenvesnek, s az e személlyel kapcsolatos ellenszenvük látható, külsődleges oka elsősorban ez kellett legyen, mivel a többi külső faktor kapcsán inkább pozitív, vagy semleges minősítést nyert.

Ha tüzetesebben megvizsgáljuk, az első személlyel összevetve igen kevés eltérő jegyet találunk. Mindketten felső fogsorukat láttatják a mosolyban, az első személy esetében azonban ez egy árnyalatnyit zártabb, s valamelyest még árnyékolja egy bajusz is. Mintha A-nál a fogsorban lennének egyenetlenségek, ez azonban nem esik negatív megítélés alá, mivel ő mosolyára két pozitív, egy semleges és egy negatív megjegyzést kapott. Az ő esetében az öltözet nagyon hasonló, csupán egy szemüveg az eltérés még, s ősz haja nem indult kopaszodásnak, - szemben a második személlyel.

A címben feltett kérdésre elsőként azt válaszolhatjuk, hogy a gazdagok magabiztosan mosolyognak, s gyakran a befogadó szemléletének, alkatának, szocializációjának, vagy hangulatának kérdése az, hogy ezt önteltségnek lássa. Minderről persze akkor győződhetnénk meg, ha lennének kontrollcsoportjaink a társadalom más rétegeiből, s ha el lehetne határolni, hogy a megítélésből mi következik pusztán a mosolyból, s mi a többi külső jegyből. Ilyen összehasonlító eredményeink nincsenek, de felidézhetjük a társadalomábrázoló fotográfia néhány példáját. August Sandernél még a felső osztályhoz tartozók sem mosolyognak gyakran ([28] Sander 2002). Barthes e portrék fölött töprengve nem csupán azt jegyzi meg, hogy a nemzetiszocialista fordulat után ezeket elítélték, mivel nem feleltek meg a fajelmélet őstípusainak, hanem azt is, hogy a *Jegyző* és a *Végrehajtó* figuráját merevség, fontosság tudat, határozottság és kíméletlenség jellemzi, ám „egy jegyző és egy végrehajtó soha nem olvashatta volna ki e fotókból ezt a jelentést” ([1] Barthes 1985, 44.o.). Sander több százra rúgó paraszt- és munkásábrázolásainak sorában pedig végképp csak elvétve találunk mosolygót. A huszadik század első felében készült német portrék ábrázoltjai szinte kivétel nélkül úgy érezhették: a hivatásukat, élethelyzetüket kellő komolysággal kell megjeleníteni. Kálmán Kata *Tiborcai* közül ugyancsak kevesen érezték okot a mosolyra ([20] Kálmán 1937). Ugyancsak a harmincas években készültek Dorothea Lange utóbb „*Hajléktalan Madonna*”-ként is emlegetett szociofotói egy, a kaliforniai borsószedők sátorábrájában rekedt hétgyermekes anyáról. A képeken az anya szemei tiszták, kifejezőek, de kétségkívül gondterhelt keserűséget tükröznek, csakúgy mint a gyermekek mozdulatai, ruházata és az őket körülvevő tárgyi világ ([21] Koetzle 2003. 2.köt., 28-37.o.). Csupán az egyik képen tűnnek kisimultnak az anya vonásai és sugároznak valami tartózkodó derűt, azon, amelyen legkisebb gyermekét szoptatja.

A szegények ritkán mosolyognak a képeken, akkor is inkább zártan, kezüket olykor a szájuk elé kapva. Néha csupán a szemük mosolyog, ez a helyzet a lepusztult amerikai bányavidéken lakó borostás arcú férfiakkal is ([24] Light 2006), akiknek élettörténetéből persze nem hiányzik a derűs mozzanat, de nem is gyakori. Brassai éjszakai párizsi képein találkozunk magabiztos vagányokkal, mulató tengerészekkel és utcalányokkal, de ezeknek a magabiztossága feszültségteli helyzetre utal, nevetésük, gesztusaik pedig többnyire harsányak ([5] Brassai 1980). Cartier-Bresson humanista életképei a néző szemét késztetik mosolyra, ám az általa ábrázoltak ugyancsak ritkán mosolyognak ([10] Cartier-Bresson 1999).

Egy gazdag ember először is úgy mosolyog, mint akinek megvan mind a harminckett szabályos foga, vagy legalábbis ezt a látszatot kívánja keltetni. A gazdagoknak szemmel láthatóan nincs hiányzó foguk, ma már egyre kevésbé pótolják azt jól látható módon arannyal, s többnyire nincs rés sem a fogaik között (bár, mint láttuk, éppen A esetében ilyesmivel találkozunk). Vannak kultúrák, amelyekben az ép fogsor fontossága nem csupán a gazdagokra, az úgynevezett „konszolidált középosztály”-ra, hanem a társadalom többségére is áll. Ők azok, akik gyermekkorukat fogszabályozással töltik, s akiket megtanítanak az arcizmok fegyelmeztetett játékával járó hivatalos mosolyra, mint a pozitív önreprezentáció elengedhetetlen kellékére. Náluk ez gyakran reflexszerűen működésbe is lép, mikor fényképezőgéppel, vagy felvevővel szembesülnek. A gazdagok esetében nem pusztán erről van szó. Inkább arról, hogy magabiztosak, kedélyesek, azt a látszatot keltik, hogy nincs gondjuk, amit meg ne tudnának oldani.

Miért tehát a zömmel inkább ellenszenves minősítés épp a mosoly esetében? Nemigen tudok rá elsőként más választ, mint azt, hogy a magabiztosság és a gondtalanság érzete, amelyek az üzleti közegekben fontos pozitív szignálok lehetnek, tágabb körben, ellentétes hatást indukálnak. A diákság körében legalábbis, akik ebben az életszakaszban nem az öltönyös-bőrgarnitúrák-magabiztos közeget élik meg.

Megfontolhatjuk itt azt a szakirodalomból ismert értelmezést is, amelyik szerint a férfiak arckifejezése pontatlanabban közvetíti az érzelmeiket, különösen a pozitív érzelmeiket, mint a nőké ([31] Tucker-Riggio 1988).

Mindhárom bemutatott kép férfit ábrázolt, mivel a száz leggazdagabb magyar döntő többsége férfi. Ennél az értelmezésnél azonban figyelembe kell azt is venni, hogy a bemutatott személyek mindegyike magasan képzett volt, s jelentős menedzseri tapasztalatokkal rendelkezett, tehát feltételezhető, hogy birtokolta az önkontroll és a szenzitivitás készségeit, átlátta a kommunikációs helyzetet.

A jelenség egy fokkal árnyaltabb interpretációja szerint azonban éppen abban rejlik a portrék ambivalenciája, hogy nem az őszinteség, öröm, gondtalanság és nyitottság sugárzik róluk, hanem azok stilizálása, mímelése. Valóban, a második bemutatott személy esetében, aki mosolyával a legtöbb kritikát váltotta ki, a mosoly inkább hivatalos, mint természetes benyomást keltett. Ő tehát nem birtokolta a megfelelő vizuális kódokat, s bár átláthatta a kommunikációs helyzetet, nem megfelelő szignálokat küldött. Az ő helyzetét nem könnyítette meg, hogy tudatában volt: a nyilvánosságnak szánt beállított portré készül róla és nem spontán reakcióit rögzítik. Mosolya nem csupán hivatalos, hanem némiképp mesterkelt lett.

Hozzá tartozik az értelmezéshez egy lehetséges további szál is. A bulvársajtó és a kereskedelmi televíziók elég példát szolgáltatnak arra, hogy a magabiztosság nem csupán a felső, hanem a félvilági körök sajátja is lehet. A harácsolók, ügyeskedők, fehér galléros bűnözők gesztusrendszere, önreprezentációja nemigen tér el az elitétől, mivel ahhoz igyekszik hasonlítani, oda illeszkedik, annak talán harsányabb változatát jeleníti meg. Az értékrendek és a szelekciós mechanizmusok nem tisztultak le, nem szilárdultak meg annyira, hogy az újonnan rekrutálódó elit finoman tudna distanciálni. Nincs még messze az az időszak, amikor első milliárdját megszerezte, s a médiában gyakran firtatják annak eredetét. A sajtóban a vállalkozó olykor a bűnöző szinonimájaként szerepel, önerősítő és öngigázoló is lehet tehát a magabiztos mosoly. Az emögött önteltséget percipiáló véleményekben pedig az elittel kapcsolatos negatív sztereotípiák is tükröződhetnek.

Az első feladat végén néhány sort arra kellett szánni, hogy írják le a három személy legjellemzőbb közös és eltérő vonásait. Mindezekből, ha fantomképet kéne rajzolnunk, olyan portré kerekedne ki, amely méltóan emlékezne meg a „névtelen milliárdosról”. (6. tábla) Közös vonást a többség említett, s e közös vonások egyike sem utalt negatív magatartásjegyekre. Döntő mértékben a magas társadalmi státuszt, vagyont, sikert, pozitív jellemvonásokat emelték ki. Eltérő vonásokat csak kevesen említettek, s ezek közt is kisebbségben voltak, akik a társadalmi státuszban láttak eltérést. A részletes számvetésből persze kiderül, hogy sokkal több hasonló, illetve különböző jelzőt és jellemvonást véltek felfedezni a diákok a feladat során, mint az összegzésben, - amikor azonban mérleget kellett vonniuk, döntően a magas társadalmi státuszhoz, vagyonhoz és pozitív jellemvonásokhoz kötődő jegyeket emelték ki.

## 6. A nem látható jegyek

Visszatérve a tipikus jegyek kérdésére, két olyan tényezőcsoportot vizsgáltunk külön, melyek nem láthatóak közvetlenül, de a jellemzésekben rendre felbukkantak. Az egyik a karrier kérdése volt, a másik pedig a családhoz való viszony. A karrier A esetében pozitív, B-nél egyértelműen negatív kontextusban szerepelt, C-nél pedig egyforma arányban kapott pozitív és negatív felhangot. Miért lehetséges ez? Miként vezet a szem olyan következtetésre, hogy a nem látható tartományban is pozitív, vagy negatív ítéletet mondjunk? Ez nem lehetséges másként, mint hogy az összbenyomások alapján kialakult képből következtettek néhányan az életkörülmények feltételezett formáira. Kiszínezték és kikerekítették a valóságot. Mivel az volt a feladat, hogy valamiféle jellemzést írjanak, s kevés támpontot kaptak, a benyomások alapján egy képzelet alakot konstruáltak meg, s ruházták fel olyan vonásokkal, melyekről halvány sejtéseik lehettek.

A másik közvetlenül meg nem figyelhető szemponttal, a családhoz való viszonnyal ismét az a helyzet, hogy ez A-nál pozitív, C-nél viszont negatív összefüggésekben bukkant fel. A mosolygott, kényelmes fotelben ült, sok könyvvel körülvéve, C nem mosolygott, irodai környezetben, egy íróasztalnál ült. Itt talán több a fogódzó a felszabadult fantáziának: egy jóindulatú apa hallgatja úgy kamaszgyereke problémáit, ahogy A a fotósra néz, míg C egy elfoglalt és szigorú főnök benyomását kelti. Elfoglalt és szigorú főnököknek viszont kevés ideje jut a családjára, gondolhatta, vagy inkább érezhette az a néhány diák, aki a feladat során történetet konstruált a családról és a karrieréről. C esetében négyen pozitívan, négyen negatívan említették a karrier motívumát. Ellenőrizhetjük a kérdést néhány kereszttáblával, s arra az eredményre jutunk, hogy döntően nem ugyanazok éltek a karrierre és a családra utaló megjegyzésekkel az egyes személyek kapcsán. Tehát nem arról van szó, hogy a hallgatók egy szűkebb köre (mintegy ötöde) mindhárom esetben alkalmazta volna ezeket az elemzési szempontokat, mások pedig nem, hanem arról, hogy az egyik esetben néhányan alkalmazták a szempontot pozitív tartalommal, a másik esetben pedig döntően mások negatív asszociációkkal. Érdemi összefüggés csupán A és B karrierhez való viszonyának megítélése között volt, mivel azoknak a fele, akik A-nál a karriert pozitív összefüggésben hozták fel, B-nél ezt



negatív jelzőkkel látták el. Miért lett B-ből ezeknek a szemében törtető, könyöklő, sőt maffiózó, ezt nehéz átlátni. Az is megfordult a fejében, hogy B talán mégis ismert a médiából, s netán épp rossz hírért is keltették, - de ellenőriztük, nincs ilyen híre. Marad tehát a látvány összbemomása és a feladatnak való megfelelési kényszer. Ne feledjük, elsős diákokról van szó, akik még úgyszólván nem rendelkeznek szisztematikus szakmai ismeretekkel. Néhányan értelmezheték a feladatot úgy is, mint egy hajdani középiskolai fogalmazást - „írj jellemzést egy elképzelt hősről” -, s nekilódult a fantáziájuk. Ebből a részből mindenesetre ismét az derül ki, hogy a látvány alapján gyakran a nem látott elemekre is következtetünk.

Számos háttérváltozóval való kapcsolatot teszteltünk, köztük a nemek szerinti eltérést is, azonban ezek legtöbbike semmiféle magyarázattal nem szolgált. A mosoly hiányát C esetében – némiképp meglepő módon - inkább a fiúk tették szóvá. A nem látható jegyek – a család és a karrier - esetében azonban ennyi támpontot sem kapunk. Kormegoszlás tekintetében eleve homogén csoporttal van dolgunk, de sem a nem, sem a születési hely, sem az apa foglalkozása nem igazít el a vizuális információk család-és karrierasszociációit illetően. A kulturális erőforrások tekintetében – legalábbis az inkorporált kulturális tőkét illetően, amit itt mérni tudtunk – a csoport megintcsak homogén volt. Nem adtak magyarázatot a különbségekre a társadalmi erőforrások, a barátságok és a bizalom különbségei sem. Halvány összefüggéseket az életforma szubjektív megítélése, valamint a deviancia, a félelmek és a bizonytalanság mérésére szolgáló változók mutattak. Ezek is ellentmondások módon azonban. Akik átlag fölött bizonytalanok voltak, akik úgy érezték, hogy manapság saját sorsuk irányítása nem tőlük függ, azok az átlag fölött említették pozitív összefüggésben a családot. Akik viszont úgy jellemezték magukat, hogy csak részben elégedettek eddigi életükkel, hogy gyakran félnek, azok inkább tettek negatív megjegyzéseket a családra. Nem szabad elfeledni persze, hogy igen kis elemszámról lévén szó, ezek az összefüggések, még ha összevont kategóriákkal dolgozunk is, lehetnek esetlegesek, s inkább feltevések jelzésére szolgálnak. A karrierrel kapcsolatosan csupán igen gyenge összefüggések mutatkoznak: aki úgy érezte, hogy manapság nehezen igazodik el az élet dolgaiban, az tett negatív megjegyzéseket a karrierre vonatkozóan.

## 7. A vizuális és a verbális információk közötti kapcsolat

Mint említettem, egy hónappal az első felmérés után, egy óra végén ismét levetítettük a három portrét, ezúttal azonban rövid életrajzi kommentárokat is mellékelünk a képekhez. Ezekben megadtuk a nevet, a foglalkozást és a végzettséget, azt, hogy hányadik helyet foglalták el a leggazdagabb magyarok listáján, mekkora vagyonuk van, s néhány más, az életrajzokban fontosnak tartott információt. A szöveg tehát valóságos keretként szolgált a képi információhoz. Az első, legfeltűnőbb változás, amivel szembesültünk az volt, hogy a jellemzésekben összességében csökkent a gazdagsággal asszociálható jegyek – a vagyon, jövedelem, pénz, hatalom, hírnév, befolyás - említési gyakorisága. Ez elsősorban azért következett be, mert a szövegből mindez nyilvánvalóvá vált, s B esetében, akit korábban többen hittek médiaszemélyiséggnek, jelentősen, harmadára esett vissza az ilyen tulajdonságok említési gyakorisága, ezek közt is főként a hatalomé, a jövedelemé és a hírnévé. A másik két személy esetében összességében lényegében nem változott az összes említett tulajdonság, de koncentráltabbá vált: jelentősen nőtt a vagyon és a pénz, ezzel szemben csökkent a jövedelem és hatalom jelentősége. (7. ábra)

A pozitív jelzők száma összességében jelentősen növekedett – különösen az első két személy esetében -, tehát a szöveges információk számottevően hozzájárultak a pozitív összbemomáshoz. Különösen megugrott azoknak az aránya, akik a három vagyonos embert családszeretőnek, sikeresnek, s magabiztosnak látták. Ugyancsak sokkal többen gondolták, hogy dolgozók, kiegyensúlyozottak, elégedettek, boldogok és vidámak. Hasonlóképpen többen érezték őket szimpatikusnak, műveltnak, tehetségesnek, tisztességesnek és adakozónak is. A pozitív jegyek közt csökkent, vagy eltűnt a pusztán megfigyelésen alapuló benyomások rögzítése, így például az olyan jelzőké, mint a tekintélyes, elegáns, nyitott, energikus.

(8. ábra)

A negatív jelzők köre szűkült. Ez úgy következett be, hogy B esetében igen sokat - és pozitív irányban - változtatott az olvasott szöveg a kép alapján nyerhető benyomáson. Ugyanis A esetében, aki korábban elhanyagolható számú negatív jellemzést kapott, most a negatív jegyek száma megduplázódott, bár még így is ő volt az, aki a legkevesebb kritikai megjegyzést kapta, s a legtöbb pozitív jelzőt. Elmaradtak az olyan minősítések, hogy az illető öntelt, beképzelt, gonosz, maffiózó, hiteltelen, boldogtalan, vagy fantáziátlan. Ezzel szemben nőtt az olyan megjegyzéseké, hogy a család rovására sokat dolgozik. A családra utaló pozitív, vagy negatív megjegyzések aránya tehát számottevően megnőtt a szöveges információk hatására, ami azzal állt összefüggésben, hogy B és C esetében az ismertető tartalmazott ilyen információt, közölte, hogy az illető nős, és hogy hány gyermeke van. (9. ábra)

Kiknek volt fontos a pozitív, „családszerető” jellemzés? A társadalmi háttérváltozók ebben a tekintetben sem adnak érdemi eligazítást. Azt láttuk inkább, hogy negatív megjegyzéseket azok írtak a képen látható személyek családhoz való viszonyára vonatkozóan, akik az átlagnál magabiztosabbak voltak és saját családjuk társadalmi hierarchiában betöltött szerepét magasnak érezték.

## 8. Záró megjegyzések

Összegzőként megállapíthatjuk, hogy a társadalmi státusz becslése a vizuális információk alapján jól sikerült. A többség megválaszolta ezt a kérdést, s el is találta. A társadalmi státusszal foglalkozó megjelölések döntő többségükben felső, vagy felső-középosztályi státuszra utaltak. A foglalkozást illetően leggyakrabban az üzletember, a vezető, az értelmiségi és a hivatalnok képzele merült fel. A vagyon, a jövedelem, a hatalom, a befolyás és a hírnév említések gyakorisága azonban egyenletlenül oszlott meg az ábrázolt személyek között.

A jellemzésekben említett pozitív vonások összességükben meghaladták a negatívokat, s a leggyakoribb pozitív vonások a magabiztosság, elegancia, szorgalom, tekintély, nyitottság, s a jó kedély voltak. A leggyakoribb negatív vonásként mindhárom személyre azt említették, hogy öntelt, önelégült. Különösen a harmadik, a képen nem mosolygó emberrel kapcsolatban említették gyakran, hogy mogorva, komor, hideg, távolságtartó volt. Többször említett jegy volt, a becstelen, sunyi, ravasz is. E negatív jegyek a mosollyal asszociálódnak, mivel az a személy kapja átlag fölött az ilyen jelzőket, akinek a mosolya megosztotta a nézőket. Míg általában a pozitív jegyek aránya meghaladta a negatív jegyekét, a mosoly nem csupán megosztotta a szemlélőket, de több negatív, mint pozitív képet asszociált. A gazdagok szándékuk szerint magabiztosan, gondtalanul mosolyogtak a képeken, de ez többek számára önelégült mosolygásnak tűnt. A nyilvánosságra szánt portrén a boldogság megjelenítése pseudo-spontán üzenet, s akinek kevésbé sikerül jól mímelnie ezt az érzelmet, azt az őszinteség hiányáért is büntetik az üzenet befogadói.

Egy további tanulsága felmérésünknek, hogy a megfigyelhető jegyek mellett a szemlélők gyakran nem látható jellemző vonásokat is említettek a leírásban. Így például számos megjegyzést tettek a karrierre és a családra is, némely esetben pozitív, más esetben pedig negatív összefüggésben. Ez úgy lehetséges, hogy a befogadók az összbélyomás alapján következtetnek a nem látható jegyekre, s a benyomásokat élesebbé teszi a helyzetből adódó verbalizálási kényszer, melynek során számos implicit tudáselemet hasznosítanak a nézők. A családdal kapcsolatos beállítottságra utaló negatív jellemvonásokat a vizuális információk alapján inkább a saját életükkel elégedetlen és félelmekkel küzdő diákok hangsúlyozták. Amikor a képeket szöveges információk egészítették ki, az összefüggés megfordult: a magas szubjektív státuszú, magabiztosabb válaszadók fogalmaztak meg gyakrabban ilyen irányú negatív megjegyzéseket.

Közös jellemvonást többet említettek, mint eltérőt, s a leggyakoribb közös jegy a magas társadalmi státusz, valamilyen pozitív magatartásjegy, a vagyon és a siker voltak.

Mikor a képek mellett verbális információkat is kaptak a résztvevők, ez azzal járt, hogy csökkent és koncentráltabbá vált a gazdagsággal, hírnévvel, hatalommal kapcsolatos jelzők gyakorisága. Visszaestek a jövedelem, a hírnév és a hatalom jelzői és nőttek a vagyonra utalók. Nem egyszerűen arról volt tehát szó, hogy a szöveges információkat nem akarták elismételni a résztvevők. Megmaradt, sőt megnövekedett a legfontosabb közös magatartásjegy említése: az hogy mindhárman magabiztosak. Ezzel szemben csökkent az önteltségre utaló megjegyzések aránya, s a primér vizuális információké is, míg nőtt a szubjektív jólétre, a sikerre és a családra utaló motívumoké.

A szöveges információk jelentősen növelték a pozitív és csökkentették a negatív jelzők számát. Nem arról volt tehát szó, hogy döntően a vagyonosokkal kapcsolatos sztereotípiák vezették volna a hallgatók tollát. Ellenkezőleg, amikor kiderült, hogy vagyonosokról van szó, a negatív jelzők köre szűkült és szelídült is. Amikor tehát a kép szöveges értelmezési keretet kapott, ez hozzásegített a vizuális benyomások pontosításához és az érzelmek mérsékléséhez.

## Függelék

### 1. A társadalmi státusz, foglalkozás becslése fotók alapján (említési gyakoriságok)

	A	B	C
Üzletember	2	3	4
Vezető	1	6	6
politikus	-	2	2
Értelmiségi, egyetemi tanár	13	1	1
Hivatalnok, kishivatalnok, középbeosztású	2	1	5
Médiaszereplő		5	
Egyéb	-	5	1
NV/NT	5	5	4
N	23	23	23

### 2. Néhány jellemző vonás említési gyakorisága

	A	B	C
Vagyon	4	8	2
Jövedelem	6	4	4
Hatalom	5	6	3
Pénz	2	2	0
Befolyás	2	4	2
Hírnév	0	6	0
Együtt	19	30	11
N	23	23	23

### 3. Magatartás, jellem – pozitív jelzők (első három említés)

	A	B	C	Összesen
1 – magabiztos, határozott	2	1	2	5
2 – őszinte, becsületes	1	1		2
3 – elégedett	2	2		4
4 – boldog	2	1		3
5 – oldott, laza, kötetlen		1		1
6 – jó kedélyű	1	2	1	4
7 – kiegyensúlyozott	1			1
8- biztonságban érzi magát		1		1
9 – nyugodt			1	1
10 – művelt, okos	2			2
11- szimpatikus	1			1
12 – tapasztalt	2			2
13 – komoly			2	2

14 – fontos				
15 – nyitott	2	1	1	4
16 – energikus, életerős	2			2
17 – családszerető	2			2
18 – sikeres	1	1		2
19 – dolgoz, sokat dolgozó			4	4
20 – törekvő				
21 – elegáns, divatos	1	3	1	5
22- sportos				
23- tisztességes	1		1	2
24-vidám		1		1
25-karitatív, másokon segítő				
26-hiteles				
27- tehetséges	1			1
28- konzervatív				
29-természetes, egyszerű		1	1	2
30-magas presztízsű, megbecsültségnek örvendő		1	1	2
31-lelkiismeretes, megbízható		1	1	2
32-tekintélyes	2		2	4
33-fontos számára mások megbecsülése	1			1
34-udvarias	1			1
35-büszke	1			1
36-modern		1		1
37-helyzeteket jól kezeli			1	1
38-jó koordinátor, jó stratégia			2	2
39-rationális			1	1
40-mértéktartó				
Összesen hány pozitív vonást említettek <sup>a</sup>	42	36	32	
N	23	23	23	

<sup>a</sup>Mivel a fenti kategóriák csak az első három említést tartalmazzák, ez meghaladhatja a sorok összegét.

#### 4. Magatartás, jellem – negatív jelzők (első három említés)

	A	B	C	Összesen
Öntelt, önelégült	1	2	2	5
Beképzelt	1	1		2
Nem egyenes, nem tisztességes	1	2		3
Nem becsületes, becstelen	1	2		3
Maffiózó		1		1
Sunyi, ravasz		2	1	3
Unatkozó			1	1

Enervált			1	1
Törtető, könyöklő, másokon átgázol		2		2
Negédes		1		1
Zárkózott			1	1
Bizonytalan, céltalan			1	1
Mogorva, szigorú, szúrós tekintetű			4	4
Család rovására sokat dolgozik				
Túl komoly, komor			4	4
Túl konzervatív				
Merev, hideg, távolságtartó		1	4	5
Erőszakos				
Ellenszenves, antipatikus (jelző- vagy összbenyomás alapján)		1		1
Rosszindulatú, gonosz		1		1
Nem kooperatív				
Nem családszerető			1	1
Nem hiteles		1	1	2
Szorongó, nyugtalan	1		1	2
Pénzsóvár				
Nincs tekintélye		1		1
Fantáziátlan			1	1
Boldogtalan			1	1
„Politikushoz hasonló vonások”				
Goromba				
Összes negatív jelző <sup>a</sup>	5	29	31	
N				

<sup>a</sup>Mivel a fenti kategóriák csak az első három említést tartalmazzák, ez meghaladhatja a sorok összegét.

## 5. Utalások külső és belső jegyekre

	A	B	C	Összesen
Külső megjelenésre pozitívan utal	6	5	3	14
negatívan utal		3	2	5
pozitívan és negatívan is utal				
semlegesen utal	6	2	3	11
Öltözetre, ruhára pozitívan utal	6	7	5	18
negatívan utal		1	2	3
pozitívan és negatívan is utal				
semlegesen utal	1	1	1	3
Tárgyi környezetre, bútorokra pozitívan utal	5	1		6
negatívan utal		1	2	3
pozitívan és negatívan is utal	1		1	1

semlegesen utal	6	7		13
Mosolyra pozitívan utal	2	5		7
negatívan utal	1	7	3	11
pozitívan és negatívan is utal			1	1
semlegesen utal	1	1	1	3
Testtartásra pozitívan utal	1	4	1	6
negatívan utal				
pozitívan és negatívan is utal				
semlegesen utal	3		2	5
Családra pozitívan utal	4	1		5
negatívan utal		1	3	4
pozitívan és negatívan is utal				
semlegesen utal	1			1
Karrierre pozitívan utal	4		4	8
negatívan utal	1	4	4	9
pozitívan és negatívan is utal				
Semleges utalás	1	1	2	4
Pozitív utalás				64
Negatív utalás				35
Pozitív és negatív utalás egyezere				2
Semleges utalás				40

## 6. Közös és eltérő vonások

Közös és eltérő vonások	Összesen
Közös vonás: magas társadalmi státusz	11
Közös vonás: üzletember	4
Közös vonás: nagy vagyon	6
Közös vonás: siker	5
Közös vonás: magabiztos	3
Közös vonás: bármilyen pozitív magatartásjegy	9
Közös vonás: bármilyen negatív magatartásjegy	0
Közös vonás: bármilyen külső jegy (kor, öltözet, környezet)	7
Eltérő vonás: társadalmi státusz	3
Eltérő vonás: magatartás, jellem	5

## 7. Néhány jellemző vonás említési gyakorisága vizuális, valamint vizuális és szöveges információk alapján

	A		B		C	
	V	V&V	V	V&V	V&V	V
Vagyoni	4	9	8	8	2	4
Jövedelem	6	2	4	0	4	1
Hatalom	5	1	6	1	3	2
Pénz	2	6	2	0	0	1
Befolyás	2	0	4	0	2	1
Hírnév	0	0	6	1	0	0
Együtt	19	18	30	10	11	9
N	23	21	23	21	23	21

## 8. Magatartás, jellem vizuális, valamint vizuális és szöveges információk alapján – pozitív jelzők (első három említés)

	A		B		C		Összesen	
	V	V&V	V	V&V	V	V&V	V	V&V
1 – magabiztos, határozott	2	3	1	2	2	4	5	9
2 – őszinte, becsületes	1		1			1	2	1
3 – elégedett	2	3	2	4			4	7
4 – boldog	2	4	1	3			3	7
5 – oldott, laza, kötetlen			1				1	
6 – jó kedélyű	1		2		1		4	
7 – kiegyensúlyozott	1	3		2			1	5
8- biztonságban érzi magát		1	1				1	1
9 – nyugodt					1	1	1	1
10 – művelt, okos	2	3		3		1	2	7
11- szimpatikus	1	3		3			1	6
12 – tapasztalt	2	1					2	1
13 – komoly					2	1	2	1
14 – fontos								
15 – nyitott	2		1		1		4	
16 – energikus, életerős	2						2	
17 – családszerető	2	4		5		5	2	14
18 – sikeres	1	4	1	5		4	2	13
19 – dolgozó, sokat dolgozó		4		3	4	3	4	10
20 – törekvő								
21 – elegáns, divatos	1	2	3	1	1		5	3
22- sportos								
23- tisztességes	1	3			1	3	2	6
24-vidám		1	1	4			1	5
25-karitatív, másokon segítő				4				4
26-hiteles								

27- tehetséges	1	1		2		2	1	5
28- konzervatív								
29-természetes, egyszerű		1	1	1	1		2	2
30-magas presztízű, megbecsültségnek örvend		3	1		1		2	3
31-lelkiismeretes, megbízható			1		1		2	
32-tekintélyes	2			1	2		4	1
33-fontos számára mások megbecsülése	1						1	
34-udvarias	1						1	
35-büszke	1						1	
36-modern			1				1	
37-helyzeteket jól kezeli					1		1	
38-jó koordinátor, jó stratég					2	1	2	1
39-rationális					1		1	
40-mértéktartó						1		1
Összesen hány pozitív vonást említettek <sup>a</sup>	42	53	36	52	32	31		
N	23	21	23	21	23	21		

<sup>a</sup>Mivel a fenti kategóriák csak az első három említést tartalmazzák, ez meghaladhatja a sorok összegét.

9. Magatartás, jellem vizuális, valamint vizuális és szöveges információk alapján – negatív jelzők (első három említés)

	A		B		C		Összesen	
	V	V&V	V	V&V	V	V&V	V	V&V
Öntelt, önelégült	1		2		2		5	
Beképzelt	1		1				2	
Nem egyenes, nem Tisztességes	1	1	2				3	1
Nem becsületes, Becstelen	1	1	2	3		1	3	5
Maffiózó			1				1	
Sunyi, ravasz			2	1	1	1	3	2
Unatkozó					1		1	
Enervált					1		1	
Törtető, könyöklő, másokon átgázol			2	1		2	2	3
Negédes			1	1			1	1
Zárkózott					1		1	
Bizonytalan, céltalan					1	1	1	1
Mogorva, szigorú (esetleg szúrós tekintet)					4	3	4	3
Család rovására sokat dolgozik		3		1		1		5
Túl komoly, komor					4	4	4	4
Túl konzervatív		1				1		2
Merev, hideg, távolságtartó			1		4	3	5	3



Erőszakos								
Ellenszenves, antipatikus (jelző-vagy összbenyomás alapján)		1	1			1	1	2
Rosszindulatú, gonosz			1				1	
Nem kooperatív				1				
Nem családszerető		1			1		1	2
Nem hiteles			1		1	1	2	
Szorongó, nyugtalan	1				1	1	2	1
Pénzsóvár						1		1
Nincs tekintélye			1				1	
Fantáziátlan					1		1	
Boldogtalan					1		1	
„Politikushoz hasonló vonások”	5	9	29	11	31	28		
Goromba								
Összes negatív jelző <sup>a</sup>								
N								

<sup>a</sup>Mivel a fenti kategóriák csak az első három említést tartalmazzák, ez meghaladhatja a sorok összegét

## 9. Irodalom

- [1] BARTHES, R.. *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról.* 1985. Európa K.. Bp..
- [2] BARTHES, R.. *Mitológiák.* 1983. Európa K.. Bp..
- [3] BECKER, H. S.. ‘*Visual sociology, Documentary Photography and Photojournalism: It’s Almost a Matter of Context*’, in: PROSSER, J. (ed.) *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers.* 1998. RoutledgeFalmer. London.
- [4] BOURDIEU, P.. *Photography. A Middle-brow Art.* 1998[1965]. Polity Press. Cambridge, U.K..
- [5] BRASSAI, \_firstname\_. *Előhívás. Levelek (1920-1940).* 1980. \_pagenums\_. Kriterion. Bukarest.
- [6] BUCK, R.. ROBERT, E. M.. WILLIAM, F.C.. ‘*Sex, personality, and psysiological variables in the communication of affect via facial expression.*’ *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol.30., No 4.. 1974. pp. 587-596..
- [7] BUCK, R.. ‘*Measuring individual differences in the nonverbal communication of affect: the slide-viewing paradigm.*’ *Human Communication Research* Vol.6.1.. 1979. pp. 47-57.
- [8] BUCK, R.. VanLear, C. A.. *Verbal and Nonverbal Communication: Distinguishing Symbolic, Spontaneous, and Pseudo-Spontaneous Nonverbal Behavior.* ‘*Journal of Communication*, September. 2002. 522-541..
- [9] BUDA, B.. *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei.* 1986. Animula K.. Bp..
- [10] CARTIER-BRESSON, Henri. *Europeans.* 1999. Thames and Hudson. London.
- [11] COLLIER, J.. CLIER, M.. *Visual Anthropology. Photography as a Research Method.* 1986. University of New Mexico Press. Albuquerque.
- [12] CONIFF, R.. ‘*What’s behind a smile?*’ *Smithonian*, Vol. 35, N. 5.. 2007. 46-53..
- [13] CRONIN, Ó.. ‘*Psychology and Photographic Theory*’, In PROSSER, J. (ed.) *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers.* 1998. RoutledgeFalmer. London..

- [14] DARWIN, Ch.. *Az ember és az állat érzelmeinek kifejezése*.. 1963 [1892.2.k.]. Gondolat Kiadó. Budapest..
- [15] EKMAN, Paul. 'Cross-Cultural Studies of Facial Expression', in: EKMAN, P. (ed.) *Darwin and Facial Expression. A Century of Research in Review*.. 1973. pp. 169-222.. Academic Press. New York.
- [16] EMMISON, M.. SMITH, P.. *Resarching the Visual. Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry*.. 2002. Sage. London.
- [17] FRIEDMAN, H.S.. 'The Interactive Effects of Facial Expressions of emotion and Verbal Messages on Perceptions of Affective Meaning.' *Journal of Experimental Social Psychology*, 15. 1979. pp. 453-469..
- [18] GOFFMAN, E.. *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*.. 1981. Gondolat Kiadó. Budapest..
- [19] GOMBRICH, E.H.. 'Illúzió és művészet', In: GREGORY, R.L. – GOMBRICH, E.H. (szerk.) *Illúzió a természetben és a művészetben*. 1972. 199-246 old.. Gondolat Kiadó. Budapest.
- [20] KÁLMÁN, K.. *Tiborc*. 1937. Cserépfalvi. Budapest..
- [21] KOETZLE, H.M.. *Fotóikonok. Képek és történetük 1-2.kötet*. 2003. Vincze Kiadó. Budapest..
- [22] KRAUT, R.E.. 'Social Presence, Facial Feedback, and Emotion', *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol 42. No. 5.. 1983. pp. 853-863.
- [23] KRAUT, R.E.. JOHNSTON, R.E.. 'Social and Emotional Messages of Smiling: An Ethological Approach.' *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol 37. No 9. 1979. pp. 1539-1553.
- [24] LIGHT, K.. LIGHT, M.. *Coal Hollow. Photographs and Oral Histories*.. 2006. University of. California Press. Berkeley.
- [25] PATRICK, C.J.. LAVORO, S.A.. 'Ratings of Emotional Response to Pictorial Stimuli. Positive and negative affect dimensions.' *Motivation and Emotion*. Vol 21, No. 4.. 1997. pp..
- [26] PINK, S.. *Visual Ethnography*.. 2001. Sage. London.
- [27] PROSSER, J.. *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*.. 1998. RoutledgeFalmer. London.
- [28] SANDER, A.. *Menschen des 20. Jahrhunderts. Bds. I-VII*.. 2002. Scirmer-Mosel. Köln.
- [29] SZTOMPKA, P.. *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*. 2009. Gondolat Kiadó. Budapest-Pécs.
- [30] TECKENBERG, W.. 'Bildwirklichkeit und soziale Wirklichkeit. Der Einsatz von Fotos in der Soziologie' *Soziale Welt*, Jg. 333. 1982. S. 169-207..
- [31] TUCKER, J.S.. RIGGIO, R.E.. 'The role of social skills in encoding posed and spontaneous facial expressions.' *Journal of Nonverbal Behavior*, 12.2.. 1988. pp. 87-97..

## ***Pálosi Éva–Sik Endre–Simonovits Bori: Diszkrimináció a plázában<sup>1</sup>***

Az elemzés célja a munkahelyi diszkrimináció tesztelése két védett tulajdonság (a roma származás és a kövérség<sup>2</sup>) esetében. Az etnikai alapú diszkriminációról másutt bőven szóltunk ([12] Sik–Simonovits 2006), ezért most csupán a kövérséggel, mint a jogi értelemben az „egyéb” védett kategóriába sorolható, szociológiai értelemben a „megjelenés” fogalom alá sorolható diszkriminációval foglalkozunk.

Az, hogy a „megjelenés” hátrányos megkülönböztetés (s hogy ebben a diszkriminációnak – egyéb tényezők hatása mellett – szerepe lehet) tárgya lehet, jól ismert a társadalomtudományokban. Ilyen például a szépség hiánya. Girasek–Pálosi ([5] 2005) ismerteti azt a szociálpszichológiai megállapítást, hogy „a fizikai szépség, különösen egy szép arc, pozitív elvárások sokaságát hívja életre” ([13] Smith–Mackie 2002), illetve, hogy az emberek a fizikai szépséget a lelki, erkölcsi szépség jeleként értelmezik. Egy kutatás ([2] Cash–Kilcullen 1985) során már húsz éve bizonyították laboratóriumi körülmények között, hogy a vonzó külsejű pályázót nagyobb valószínűséggel alkalmaznák a munkaügyi szerepét játszó egyetemisták. A szépség munkaerő-piaci előnyt, illetve – ami a kutatások szerint nem feltétlenül azonos eséllyel következik be – a csúnyaság hátrányt jelentő voltát több tanulmány is illusztrálja ([6] Hamermesh–Biddle 1994, [7] 1998; [8] Hamermesh 2005).

Hátrány forrása lehet a „magasság hiánya” is. Több mint húsz éve igazolták ([9] Knapp 1978), hogy a 185 cm-nél magasabb férfiak 10%-kal magasabb kezdő fizetést kaptak, mint a 180 cm-nél alacsonyabbak. Azóta sok tanulmány elemezte annak okait, hogy miért jelent a magasság munkaerő-piaci előnyt, illetve az alacsonyság hátrányt ([1] Case–Paxton 2006).

De született elemzés a balkezes lét társadalmi hatásáról ([11] Ruebeck et al. 2006), és az azonos etnikumhoz tartozókon belül a bőr színességének mértékének diszkriminációt növelő hatásáról is ([4] Darity–Mason 1998).

Az, hogy a kövérség hátrányt jelenthet a munkaerőpiacon jól ismert a szakirodalomban. Cawley–Danziger ([3] 2004) egy 1996-ban bevezetett törvény érvényesülését vizsgálta. A törvény célja az volt, hogy a segélyezettek visszalépjenek a munkaerőpiacra. A kutatás során azt vizsgálták, hogy a fehér és fekete segélyezett nők munkaerő-piaci belépésére hogyan hatott kövérségük. Korábbi kutatások eredményeire alapozva feltételezték, hogy a mai USA-ban a kövérség az alacsony státusz egyik eleme,<sup>3</sup> s mint ilyen rontja a munkaerő-piacra való belépést, s az ott megmaradás-előrejutás esélyét. Azt is feltételezték, hogy a fenti folyamat különösen erősen érvényesül a fehér nők esetében. A tanulmány megállapította, hogy a kövérség a munkaerő-piacra való belépést – de csak a fehér nők esetében – erősen akadályozza.<sup>4</sup>

Girasek–Pálosi ([5] 2005) idézi a világsajtót bejárt hírt, hogy egy kétezer HR-szakember megkérdezésén alapuló kutatás<sup>5</sup> szerint a többség a „normális testsúlyú” dolgozókat preferálja. A megkérdezettek több mint egytizede nem szeretné, ha a túlsúlyos munkatársak kapcsolatba kerülnének az ügyfelekkel. Ugyancsak tíz százalék fölött volt azok aránya, akik lapátra is tennék a dundi alkalmazottakat. A Rooth ([10] 2007) által ismertetett svéd és amerikai HR szakemberekkel folytatott interjúk is arra utalnak, hogy a kövérség és az alacsony teljesítmény kapcsolatáról szinte minden döntéshozó meg van győződve.

A kövérség társadalmi fontosságát a mai Magyarországon Girasek–Pálosi ([5] 2005) a következő idézetekkel illusztrálja: „Magyarország Európa legtöbb zsírt fogyasztó országai sorába tartozik”,<sup>6</sup> az iskoláskorúak kilenc százaléka túlsúlyos, négy százaléka pedig kórosan elhízott,<sup>7</sup> a felnőtt lakosságnak pedig a fele<sup>8</sup> kövér, orvosi értelemben. Az Országos Lakossági Egészségfelmérés (2000) szerint a férfiak 56%-a, a nők 48%-a érzi magát elhízottnak, illetve túlsúlyosnak.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Eredetileg megjelent: Szociológiai Szemle 2007/3–4, 135–148. old.

<sup>2</sup> A tanulmányban a kövér és a túlsúlyos fogalmak szinonimaként szerepelnek.

<sup>3</sup> A kutatók egy országosan reprezentatív felvétel adataival való összehasonlítás során azt találták, hogy az általuk vizsgált segélyezett nők súlya 16%-kal haladta meg az országos átlagot.

<sup>4</sup> A regressziós elemzés eredménye szerint a fehér segélyezett nők súlyának 10%-os növekedése a munkahelyszerzés esélyét 12%-kal, a teljes idejű álláshoz jutás esélyét 8,9%-kal, a jövedelemszintet 10%-kal csökkentette.

<sup>5</sup> <http://index.hu/gazdasag/vilag/duci051029>

<sup>6</sup> [www.valtozovilag.hu/ag/taplalkozas.htm](http://www.valtozovilag.hu/ag/taplalkozas.htm).

<sup>7</sup> [www.magyarhirlap.hu/cikk.php?cikk=90522](http://www.magyarhirlap.hu/cikk.php?cikk=90522).

<sup>8</sup> [www.geographic.hu/index.php?act=cikk&id=105](http://www.geographic.hu/index.php?act=cikk&id=105).

<sup>9</sup> [www.gallup.hu/olef/olef.html](http://www.gallup.hu/olef/olef.html)

S hogy ez nem valamiféle magyar sajátosság, azt jól tükrözi, hogy 1998-ban a WHO az elhízást önálló betegségnek nyilvánította, illetve a már idézett tanulmány ([3] Cawley–Danziger 2004) szerint az 1970-es évekhez képest 2000-re a kövérek aránya 15%-ról 31%-ra nőtt az USA-ban. Rooth ([10] 2007) adatai Svédország esetében igen hasonlóak a korábban ismertetett magyar adatokhoz (2006-ban a férfiak 55%-a, a nők 39%-a volt a testtömegindex alapján túlsúlyosnak vagy kórosan elhízottnak tekinthető), amiből következően a társadalom egy jelentős csoportja van statisztikai diszkriminációnak kitéve.

A tanulmány kérdése az, hogy a kiválasztott munkaerő-piaci helyzetben és az általunk kidolgozott vizsgálati módszerrel milyen mértékű roma- és kövérségellenes diszkriminációt találunk.

## A tesztelés

A tesztelést azokban a bevásárlóközpontban végeztük, amelyek tíz divatáru üzletnél többel rendelkeznek. A megfigyelendő üzletek azok voltak, ahol a kirakatban, vagy az ajtóra rögzítve tábla jelezte, hogy „eladót felvesznek, érdeklődni az üzletben lehet”. Erre azért volt szükség, mert így nagyobb volt az esélye annak, hogy a munkaerő-felvételért felelős személy és a pályázó már a jelentkezés pillanatában személyesen találkozzon, márpedig a munkaszerzés folyamatát csak ezzel az egy „pillanatfelvétellel” vizsgáltuk. Az állást hirdető boltok kiválasztása melletti másik érv elméleti volt: az ilyen boltok esetében ugyanis egyértelmű, hogy keresnek munkaerőt, így egyfelől ha arra hivatkoznak, hogy betelt az állás, ez nagy valószínűséggel nem igaz, s ezért az ilyen reakciót diszkriminációként értelmezhetjük, másfelől ily módon a vizsgált helyzet homogenizálva van a munkaerő-piaci kereslet megléte szempontjából.

A tesztelendő üzleteket a következőképpen választottuk ki: először a feltételeknek megfelelő központok (összesen 11 darab) közül választottuk ki a helyszínt,<sup>10</sup> majd a tesztelés napján a sorrendben első helyen álló bevásárlóközpontban az összes olyan üzletet teszteltük, amely a már említett módon munkaerőt keresett. Ha az üzletközpont összes ilyen üzletét teszteltük, akkor a sorrendben következő üzletközpontban folytattuk a tesztelést mindaddig, amíg az ötven érvényes eset előállt. Érvényes esetnek azoknak az üzleteknek a tesztelése számított, ahol mindhárom tesztelő beszélt a személyzettel. A 2006 tavaszán végzett 51 tesztelt helyszín megoszlása a következő volt: Westend 96 eset, Árkád 45 eset, Europark 12 eset.

A három tesztelő, meghatározott sorrendben<sup>11</sup> (1. roma; 2. nem roma túlsúlyos; 3. nem roma nem túlsúlyos) érdeklődött a kijelölt üzletekben eladói munkaköri állásról. A tesztelők először csak általában az állásról érdeklődtek, majd bizonyos információkra rákérdeztek. A benyomások rögzítése kétféle módon történt: egyrészt a tesztelők egy diktafon segítségével a teljes beszélgetés hanganyagát rögzítették, másrészt az információkérés után kérdőívet töltöttek ki, amelyben elsősorban a beszélgetés körülményeit illetve benyomásaikat foglalták össze.

A roma származást a tesztelő megjelenésével valószínűsítettük. A kövérséget a testtömeg-index<sup>12</sup> segítségével határozzuk meg, kövérnek (túlsúlyosnak) tekintjük azt, akinek a testtömeg-indexe 25 és 29,9 között van. Mivel az elhízott és a kórosan elhízott kategória behozna egy általunk vizsgálni nem kívánt (az egészséges, illetve a nem egészséges) dimenziót, mi a kövérségen csak a túlsúlyos kategóriát értettük. Ez már csak azért is elégségesnek tűnt, mivel a mai szépségideál „normális test”-ként a sovány kategóriát tekinti. Mivel a testtömeg-indexen alapuló mérésnél szerepe van a magasságnak is, ezért ezt a dimenziót homogenizáltuk: a kísérletben résztvevők mindegyike 170–172 cm magas volt.

A külső megjelenés egyéb jegyeit is homogenizálni akartuk, hiszen a hajszín, a frizura, a műköröm, a látható helyen lévő tetoválás vagy piercing, mind befolyásolta volna a tesztelés eredményét. Tehát fontos az, ha a tesztelő pár (kövér – nem kövér) egyik tagjának van műkörme vagy látható helyen lévő tetoválása stb., akkor a másiknak is legyen. Mivel ruházati jellegű boltokban történt a tesztelés, a tesztelők öltözetének hasonlósága is rendkívül fontos volt. Stílusában és színvilágában mindenképpen hasonlóan kellett felöltözniük a tesztelőknek. Ahhoz, hogy csak a kövérség „hatását” a „szépség” hatásától függetlenül mérjük, e tekintetben is homogenizálnunk kellett, ezért – jobb híján – általunk szépségnek tartott nőkkel teszteltünk.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> A bevásárlóközpontok neveit papírcetlire írtuk, majd visszatevés nélküli húzással hoztuk létre a sorrendet.

<sup>11</sup> 10–12-ig tesztelt a roma, 12–14-ig a nem roma túlsúlyos, 14-től a kontroll (nem roma nem túlsúlyos) tesztelő.

<sup>12</sup> A testtömeg és a testmagasság alapján kiszámított az életkorral korrigált érték, amely alapján kategóriákba sorolhatók az emberek: 18-as érték alatt túl sovány, 18–20 sovány, 20–25 normális, 25–30 túlsúlyos, 30–35 elhízott, 35 felett kórosan elhízott.

<sup>13</sup> Mivel ilyen mértékű szubjektivitás olvastán az Olvasó felkaphatja a fejét, megjegyezzük, hogy a bevezetőben idézett, a szépséggel kapcsolatos diszkriminációt vizsgáló tanulmányok is lényegében hasonlóan jártak el, amikor néhány „hétköznapi ember” ítélete alapján döntöttek el, hogy ki szép, s ki nem.

A tesztelők 22 és 28 év közötti, mosolygós, életvidám nők voltak, akik a tesztelés során szakközépiskolai végzettséggel és alapfokú angol nyelvtudással rendelkező nőket alakítottak. A tesztelők teljesen hétköznapi viseletben teszteltek, amelyről feltételeztük, hogy a nem létező átlagember számára semleges, és külső megjelenésük egyéb vonatkozásban sem volt „megosztó”, tehát nem viseltek műkörmöt, féloldalt leborotvált frizurát, stb.

A tesztelők csak két dimenzióban különböztek egymástól. Egyrészt az etnikai hovatartozásuk szerint: roma/nem roma, másrészt a testsúlyuk szerint túlsúlyos/nem túlsúlyos. A két dimenzió viszonyát nem kívántuk vizsgálni, így a roma és a túlsúlyos tesztelőnek egyetlen kontrollszemélye volt, a nem roma nem túlsúlyos tesztelő.

## Milyen fogadtatásra számíthat a plázában egy roma, egy nem roma és egy kövér álláskereső?

Kutatásunk fő tárgya az álláskereső során felmerülő diszkrimináció vizsgálata volt. Azt, hogy történt-e diszkrimináció a munkafelvétel során, csupán annak első lépése során vizsgáltuk. Azt a helyzetet teszteltük, amikor az álláskereső érdeklődést mutat az állás iránt („jelentkezik”, ami felfogásunk szerint a munkaszerzés első lépése), és információt kér a munkára vonatkozóan. A tesztbeszélgetések arra adtak tehát lehetőséget, hogy a beszélgetési szituáció verbális és non-verbális elemeinek halmozódását elemezve vizsgáljuk meg a diszkriminációra utaló elemeket.

A munkaadó (illetve az információt adó személy) hozzáállását potenciális alkalmazottjához a beszélgetési helyzet és a munkaadó vagy az információkat adó személy viselkedésének aprólékos leírásával és elemzésével vizsgáltuk. A tesztkérdőívben a tesztelők számos kérdés mentén dokumentálták a munkaadó vagy az információt adó személy viselkedését, részben objektív, részben szubjektív mutatók mentén:

I. *Objektív* mutatóknak tekintettük azokat a tényezőket, melyek nem a tesztelő megítélésén alapultak, mint például:

- i. Köszönés (és annak sorrendje)
- ii. Várakozás (és annak oka)
- iii. Bemutatkozás sorrendje
- iv. Kézfogás
- v. Kéretlen és kért információ a munkáról

II. *Szubjektív* mutatóknak azokat tekintettük, amelyek a tesztelő megítélésén múltak.<sup>14</sup>

- i. A személyzet magatartásának értékelése különböző dimenziók mentén: udvarias-udvariatlan; türelmes-türelmetlen; készséges-elutasító; barátságos-barátságtalan; közlékeny-szükszavú
- ii. Végigmérték-e a tesztelőt, és ha igen látványosan vagy nem?

Az 1. és 2. táblázat arra utal, hogy az üzlet személyzete eltérően viselkedett a különböző teszt személyekkel, legudvariasabban és előzékenyebben a kontroll tesztelővel bántak, a roma és a kövér tesztelővel sokkal udvariatlanabban bántak.

<sup>14</sup> Mivel a három álláskereső (és ezen belül a két védett tulajdonságú csoportot) típust csupán egy-egy tesztelő képviselte, ezért nincs lehetőség a kérdezői hatás kontrollálására, és így e mutatók használhatósága korlátozott.

## 1. táblázat A köszönés sorrendje a védett csoportok szerint százalékban

– A személyzet ... köszönt –

	A tesztelő előtt	A tesztelővel egyszerre	A tesztelő után	Nem (%)	Összesen
Roma (N=49)	4	20	76	0	100
Kövér (N=51)	61	0	39	0	100
Kontroll (N=51)	68	14	10	8	100
Összesen (N=151)	45	11	41	3	100

Míg a kontroll tesztelők több mint kétharmadát előre köszöntötték belépésekor, és a kövérek esetében is hasonló ez az arány, addig a roma tesztelő esetében az esetek elenyésző arányban köszöntek előre, amikor belépett, jellemzően inkább fogadták köszönését.

Jól jellemzi a romákkal és kövérekkel kapcsolatos negatív munkáltatói attitűdöket az a non-verbális (és esetleg nem is tudatos) attitűd, amit „végigmérésnek” éltek meg a tesztelők. Míg a roma tesztelők háromnegyede érezte úgy, hogy végigmérték, addig a kövéreknél ez az arány kétharmad, a kontroll tesztelők esetében pedig elenyésző volt (2. táblázat).

## 2. táblázat Az információt adó személy a szemével a tesztelőt végigmérte vagy sem, a védett csoportok szerinti bontásban, százalék

	Látványosan	Nem látványosan	Nem	Összesen
Roma (N=49)	60	14	26	100
Kövér (N=51)	18	48	34	100
Kontroll (N=51)	2	2	96	100
Összesen (N=151)	27	21	25	100

\* Chi négyzet szignifikanciája: 0,000.

Ez az eltérés feltehetően nagyobb annál, mint amit a tesztelők korábbi rossz tapasztalatai alapján valószínűleg kialakult érzékenység magyarázhat. Jelentős eltérés mutatkozott abban is, hogy hogyan mérték végig az illetőt: míg a roma tesztelő esetében a látványos, azaz „nyílt” végigmérés volt a jellemző, addig a kövéreknél a rejtett végigmérés dominált. Ez azt is jelezheti, hogy egy roma lányt a mai Magyarországon köntörfalazás nélkül végig lehet mérni, ezzel szemben a kövérséget szemrevételezni nem illő – a fogyatékkal élőkhez hasonlóan egyfajta „társadalmi szégyenlősség” övezi őket – ezért kövér tesztelőnket mintegy „szemlesütve” mérték fel.

Az, hogy a tesztelőnek kellett-e várakoznia a személyzettel való beszélgetés előtt, és hogy miért kellett várakoznia nem mutat jelentős eltéréseket a különböző tesztelők esetében. A roma tesztelő az esetek 22%-ában, a kövér 33%-ban, míg a kontroll 20%-ban várakozott, s egyiküknek sem kellett két percnél többet várakoznia.

A bemutatkozást és a kézfogást az esetek döntő többségében nem tartották szükségesnek az adott helyzetben: az esetek 80, illetve 82%-ában a tesztelők megítélése szerint a helyzet nem kívánta meg a bemutatkozást és a kézfogást (3. és 4. táblázat).

3. táblázat Az információt adó személy bemutatkozása a tesztelőnek, a védett csoportok szerinti bontásban, százalékban

	A tesztelő előtt	A tesztelő után	Nem, de nem volt szükséges	Nem, pedig szükséges lett volna	Összesen
Roma (N=51)	8	2	86	4	100
Kövér (N=51)	10	2	86	2	100
Kontroll (N=51)	25	2	67	6	100
Összesen (N=153)	14	2	80	4	100

\* Chi négyzet szignifikanciája: 0,159.

4. táblázat Az információt adó személy kézfogása a tesztelővel, a védett csoportok szerinti bontásban, százalékban

	Igen	Nem, pedig a helyzet megkívánta volna	Nem, de a helyzet sem kívánta meg	Összesen
Roma (N=51)	10	2	88	100
Kövér (N=51)	12	2	86	100
Kontroll (N=51)	26	2	72	100
Összesen (N=153)	16	2	82	100

\* Chi négyzet szignifikanciája: 0,226.

Az elmaradt bemutatkozást és a kézfogást a tesztelők mindössze néhány százaléka hiányolta. Ugyanakkor a táblázatokból kiolvasható, hogy a kontroll-tesztelőnek a roma tesztelőnél háromszor és a kövér tesztelőnél kétszer nagyobb valószínűséggel mutatkoztak be, továbbá a kontrolltesztelővel a roma tesztelőnél két és félszer és a kövér tesztelőnél kétszer nagyobb valószínűséggel fogtak kezét a munkaadók.

Feltételezéseink szerint a potenciális munkavállalóval kapcsolatos munkáltatói attitűdnek fontos mutatója, hogy a munkaadó tájékoztatja-e a munkavállalót a munkakörülményekről. Megkérdeztük egyrészt, hogy a tesztelő kapott-e információt rákérdezés nélkül a fizetésről, és az esetleges hétvégi, illetve többműszakos munkavégzésről, másrészt azt, hogy milyen tájékoztatást kapott e munkakörülményekről a rákérdezés után. Az 5. táblázat arra enged következtetni, hogy a kontrolltesztelő ebből a szempontból is előnyösebb helyzetben van a roma és a kövér tesztelőkhöz képest:

5. táblázat Adtak-e tájékoztatást rákérdezés nélkül ..., a védett csoportok szerinti bontásban, százalékban

	Fizetésről	Munkáról	Hétvégi munkáról
Roma (N=49)	18	33	31
Kövér (N=48)	10	12	15
Kontroll (N=49)	49	60	67
Összesen (N=147)	25	35	38

\* Chi négyzet szignifikanciája: 0,000.

A roma és a kontrolltesztelések egyaránt 94%-ában megkérdezték hogy van-e nála CV, a kövér tesztelő esetében ez az arány valamivel kevesebb, 88%.

A három tesztelőt összehasonlítva egyértelmű, hogy a nem-roma átlagos testsúlyú nő volt a legsikeresebb az állás kereséssel kapcsolatos informálódásban és a kövér nő a legkevésbé sikeres.

## A kövéreket vagy a romákat diszkriminálják erősebben az állásszerzési folyamat során?

Kutatási kérdésünk megválaszolásához egy olyan összevont mutatót képeztünk, amely magában foglalja egyrészt a személyzet viselkedésének verbális és non-verbális jegyeit, másrészt a munkakörülményekkel kapcsolatos tájékoztatás hiányából képzett mutatókat, melyekből a diszkrimináció meglétére következtethetünk.

6. táblázat A személyzet viselkedésének és a munkakörülményekkel kapcsolatos tájékoztatás releváns kérdései és diszkriminációra utaló mutatói

	Kérdések	Potenciális diszkriminációra utaló Mutatók
Személyzet viselkedése	1. Köszönés sorrendje	Nem köszönt vagy a tesztelő után köszönt a személyzet
	2. Várakozás a beszélgetés előtt	Kellett várakozni
	3. Végigmérték-e a tesztelőt?	Látványosan vagy nem látványosan végigmérték
	4. Bemutakozott-e az információt adó személy?	Nem mutatkozott be
	5. Kezet fogott-e az információt adó személy?	Nem fogott kezet
Tájékoztatás a munkakörülményekről és CV	6. Fizetésről tájékoztatták-e?	Nem tájékoztatták
	7. Hány műszakban kell dolgozni?	Nem tájékoztatták
	8. Hétvégén kell-e dolgozni?	Nem tájékoztatták
	9. Kértek-e önéletrajzot?	Nem kértek

A 7. táblázat sorait összehasonlítva jól látható, hogy míg a kövér és a roma tesztelőnek hasonló mértékben nagy, (a 9-es skálán 5,6-es illetve 5,7 erősségű) diszkriminációval, addig a kontrolltesztelőnek alacsony (3-as erősségű) diszkriminációval kellett megküzdenie a tesztelt állás keresési szituációkban. Ez azt jelenti, hogy míg egy átlagos testsúlyú nem roma magyar nővel többnyire udvariasan viselkedtek a potenciális munkaadók, és rákérdezés nélkül tájékoztatták a munkakörülményekről, addig a roma és kövér munkakeresőknek többnyire udvariatlan bánásmóddal és/vagy információhiánnyal kellett megküzdeniük az állás keresés során, a vizsgált bevásárlóközpontokban. A minimum és maximum, illetve a szórás értékeit összevetve megállapíthatjuk, hogy a közel azonosan magas átlag eltérő módon jön létre: a roma tesztelő esetében nagyobb a szórás, előfordult, hogy a tesztelő „csak” egy diszkriminatív magatartás elemmel találkozott, addig a kövér tesztelőnél kisebb a szórás, és a tesztelő minimum három diszkriminatív magatartás elemmel találkozott.

7. táblázat A diszkriminációra utaló mutatókból képzett index átlaga, szórása és terjedeleme mutatói, a védett csoportok szerinti bontásban

	Átlag	Szórás	Terjedeleme	Minimum	Maximum
Roma (N=51)	5,6	2,0	8	1	9
Kövér (N=51)	5,7	1,2	5	3	8
Kontroll (N=51)	3,0	1,7	7	0	7
Összesen (N=53)	4,8	2,1	9	0	9



\* ANOVA F értéke: 44,44 szignifikanciája: 0,000.

Külön vizsgálva a diszkriminációra utaló magatartás két dimenzióját, megállapítható, hogy míg a személyzet udvariatlan viselkedésétől a romák, addig a munkakörülményekkel kapcsolatos információhiánytól a kövérek szenvednek inkább.

8. táblázat A személyzet viselkedésének és a munkával kapcsolatos tájékoztatás diszkriminációra utaló mutatóiból képzett index átlaga a védett csoportok szerinti bontásban

	A személyzet viselkedése	A munkával kapcsolatos tájékoztatás
Roma (N=51)	3,5	2,1
Kövér (N=51)	3,2	2,6
Kontroll (N=51)	1,9	1,1
Összesen (N=53)	2,8	2,0

\*ANOVA F értéke az első esetben 35,59 (0,000), a második esetben 17,84 (0,000).

Ezután regressziós elemzések segítségével azt vizsgáltuk, hogy milyen mértékben növeli a két védett tulajdonság a diszkriminatív bánásmód esélyét a teszthelyzet többi jellemzőjének kontrollálása után. Az elemzésbe a következő változókat vontuk be:

9. táblázat A regressziós modellek magyarázó változói és értékei, zárójelben a referencia kategóriákkal

	Változók	Értékek (referenciakategória)
Helyszín	Bevásárlóközpont:	Westend, Europark, (Árkád)
	Üzletitípus:	ruha, cipő, fehérnemű, (sport)
Az információt adó személy	Neme	Férfi, (nő=0)
	Becsült kora	(18-25 éves), 26-35 éves, 36 év felett
A kifüggesztett hirdetés szövege:	Diszkriminatív-e?	Igen, (nem=0)
Védett tulajdonság		Roma, kövér, (kontroll)

Három modell segítségével vizsgáljuk meg, hogy a tesztelő személyének hatása mellett, befolyásolja-e valamelyik fenti tényező a munkáltatói diszkrimináció mértékét.

- *Összesített diszkriminációs index:* Az első modell függő változója a személyzet viselkedésének és a munkakörülményekkel kapcsolatos tájékoztatás diszkriminációra utaló mutatóiból képzett 9 értékű index (ld. 6. táblázat, 1–9. kérdés).
- *Viselkedést mérő diszkriminációs index:* A második modell függő változója a személyzet viselkedésének diszkriminációra utaló mutatóiból képzett 5 értékű index (ld. 6. táblázat, 1–5. kérdés).
- *Tájékoztatást mérő diszkriminációs index:* A harmadik modell függő változója a munkakörülményekkel kapcsolatos tájékoztatás diszkriminációra utaló mutatóiból képzett 4 értékű index (ld. 6. táblázat, 6–9. kérdés).

A modellek tanulsága, hogy:

- Az első modell (10. táblázat eső oszlop) szerint a tesztelés kimenetelét alapvetően a kísérleti változónk határozza meg, azaz a modell kontroll változói nem csökkentik a védett tulajdonság hatásának erejét. Más szavakkal, a munkáltatói diszkriminációt döntően a potenciális munkavállaló kövér, illetve roma volta határozza meg, a többi vizsgált tényező hatása nem jelentős. A tesztelő roma, illetve kövér volta nagyjából azonos elmozdulást jelent a kilencfokú diszkriminációs skálán (2,6, illetve 2,7 egység a kontroll személyhez képest), vagyis a kétféle diszkrimináció mértéke közel azonos, de azért kövéreknek lenni kicsit rosszabb, mint a roma származás.

- Leszűkítve az elemzést a személyzet viselkedésének diszkriminációra utaló mutatóira (10. táblázat második oszlop), elmondható, hogy egyrészt az üzlettípus, másrészt a munkáltató kora is befolyásolja a diszkriminatív megnyilvánulásokat:
- A sportüzletekhez képest, a ruha- és a fehérneműüzletekben valamelyest udvariasabban viselkedtek a tesztszemélyekkel, függetlenül a tesztelő személyétől és egyéb modellbe bevont változóktól;
- A férfi munkáltatók valamivel udvariasabban viszonyultak a potenciális jelentkezőkhöz mint női kollegáik;
- A 36 év feletti korcsoportba tartozó munkáltatók valamelyest udvariatlanabban viselkedtek, mint a legfiatalabb, 18–25 éves kollegáik;
- A roma tesztelők valamelyest udvariatlanabb munkáltatói fogadtatásra számíthattak, mint a kövér tesztelők (a roma származás átlagosan 1,3 a „kövérség” 1 egységnyi elmozdulást jelent a háromfokú diszkrimináció skálán a kontroll személyhez képest).
- Leszűkítve az elemzést a munkával kapcsolatos tájékoztatás diszkriminációra utaló mutatóiból képzett 4 értékű skálára (10. táblázat harmadik oszlop), elmondható, hogy kizárólag a védett tulajdonság befolyásolja a diszkriminatív megnyilvánulásokat,
- de ellentétben a 2. modellel, ebben az esetben a kövér tesztelő számíthatott negatívabb munkáltatói hozzáállásra: (a kövér tesztelő 1,4 míg a roma 1 egységnyi elmozdulás jelentett négyfokú diszkrimináció skálán a kontroll személyhez képest).

10. táblázat A személyzet viselkedésének és a munkakörülményekkel kapcsolatos tájékoztatás diszkriminációra utaló mutatóiból képzett indexeket befolyásoló tényezők modelljei

Magyarázó változók	A személyzet viselkedése és a munkakörülményekkel kapcsolatos tájékoztatás		A személyzet viselkedése		A munkakörülményekkel kapcsolatos tájékoztatás	
	béta	T	béta	T	béta	T
Konstans		6,4***		8,2***		2,1*
Europark	0,0	-0,6	-0,1	-0,7	0,0	-0,2
Westend	0,1	1,5	0,1	0,8	0,1	1,4
Beszéltőtárs neme (férfi=1, nő=0)	0,0	-0,6	-0,1	-2,2*	0,1	0,8
Üzlet típus: ruha	-0,1	-1,1	-0,3	-3,0**	0,1	0,8
Üzlet típus: cipő	0,0	0,6	0,0	-0,2	0,1	0,9
Üzlet típus: fehérnemű	0,0	-0,3	-0,2	-2,2*	0,1	1,2
korcsoport 2 (26-35)	-0,1	-1,1	0,0	-0,6	-0,1	-1,0
korcsoport 3 (36 felett)	0,0	-0,3	0,0	0,5	-0,1	-0,8
Hirdetés szövege (diszkriminatív=1, nem=0)	0,0	0,6	0,1	1,0	0,0	0,1
tesztszemély: roma	0,6	7,9***	0,6	8,6***	0,3	3,7***
tesztszemély: kövér	0,6	8,2***	0,5	6,9***	0,5	5,3***
R négyzet	0,38		0,41		0,23	

\*A t érték szignifikancia szintje  $p=0,05$  és  $0,01$  közötti.

\*\*A t érték szignifikancia szintje  $p=0,01$  és  $0,001$  közötti.

\*\*\*A t érték szignifikancia szintje  $p=0,001$ -nél magasabb.

## Milyen módon válogatnak az üzletek a roma, a kövér és a kontroll jelentkezők között?

Az előző fejezetben azt vizsgáltuk, hogy az egyes munkavállalók esélyeire hogyan hatottak a munkavállaló és a teszthelyzet (ezen belül a munkaadó vélhető diszkriminatív viselkedésének) különböző jellemzői. Csakhogy a diszkrimináció igazi tesztje az, ha a kísérleti elrendezésnek megfelelően hasonlítjuk össze a vizsgált dimenziókban az állásszerzés ezen első lépése során megvalósuló szelekciót. Ehhez nem egyéni, hanem teszthelyzetenkénti összehasonlító elemzésre van szükség, amelyben azt tudjuk vizsgálni, hogy az adott helyzetben a különböző társadalmi csoportoknak egymáshoz képest voltak-e eltérései az állás megszerzésének esélyében.

A következő táblázatban azok a változók találhatók, amelyeket az ötvenegy teszthelyzet mindegyikére és mindhárom tesztcsoportra kiszámítottunk.

11. táblázat A teszthelyzetenkénti diszkriminációra utaló mutatók és arányuk védett csoportonként, százalékban (N=51)

Kérdések	Potenciális diszkriminációra utaló mutatók	Roma	Kövér	Kontroll
1. Köszönés sorrendje	A tesztelő után vagy nem köszönt a munkaadó	73	39	10
2. Kezet fogtak-e vele?	Nem	90	88	75
3. Bemutakoztak-e neki?	Nem	90	88	73
4. Végigmérték-e a tesztelőt?	Látványosan vagy nem látványosan végigmérték	73	67	6
5. Kapott-e spontán módon tájékoztatást a fizetésről, munkaidőről, és a hétfégi munkáról?	Nem kapott	67	84	31

Ezekből a változókból egy ötfokú skálát képezve azt kapjuk, hogy az ötvenegy helyzetben a három tesztelőt a következő megoszlásban érte diszkriminatív viselkedés a munkaadó részéről. Elhanyagolható volt azon esetek száma, amikor az öt diszkriminációra utaló viselkedési elem közül legalább egy ne jelentkezett volna a roma és a kövér tesztelővel szemben, de a kontroll tesztelő estében is csak 14% volt az ilyen helyzet. Ezzel szemben a roma tesztelő esetében mind az öt diszkriminációra utaló elem jelen volt az esetek közel felében, ugyanakkor a kövér tesztelő ezt az esetek csupán negyedében érzékelte, a kontrolltesztelő egy esetben sem.

A kérdés ezután az, hogyan alakul a származás és a nem szerinti diszkrimináció esélye teszthelyzetenként. A következő táblázat azoknak a helyzeteknek az arányát mutatja, amelyben a roma származás, illetve kövérség esetében ugyanannyi diszkrimináció gyanús viselkedési elem fordult elő (nincs diszkrimináció), illetve legalább egy diszkriminációra utaló viselkedési elemmel több mutatkozott a kontroll vagy a védett tulajdonságú csoporthoz képest.

12. táblázat A diszkrimináció esélye származás és testsúly szerint tesztelésenként (% , N=51)

	Nincs diszkrimináció	Diszkrimináció a védett tulajdonsággal szemben	Diszkrimináció a kontrollal szemben	Összesen
Roma-kontroll	35	63	2	100
Kövér-kontroll	41	57	2	100

E szerint a helyzetek több mint harmadában nincs diszkrimináció, mert mindhárom tesztelőt azonos módon (az esetek túlnyomó részében mindhármukat diszkriminációmentesen) kezelték. A helyzetek közel kétharmadában a

roma, több mint felében a kövér tesztelővel szemben a kontroll személyhez képest több diszkriminációra utaló viselkedési elem volt jellemző a munkaadó magatartására.

## Összefoglaló helyett

Egy rövid és hosszabb gondolatmenetet közlünk, amely az általunk alkalmazott kutatási technika alkalmazásának fejlesztését, illetve a kapott eredmények továbbgondolását segítheti elő.

Mint az elemzés során többször jeleztük, kutatásunk nem több mint egy előtanulmány a tesztelésen alapuló diszkrimináció kutatás módszertani fejlesztése során. Ebből a szempontból izgalmas Rooth ([10] 2007) kutatási módszereinek továbbgondolása. Az általa alkalmazott módszer lényege fényképes önéletrajzok küldése újságban és interneten megjelent hirdetésekre. A kövérséget az alkalmasan kiválasztott fénykép-párosok egyik tagjának számítógépes manipulálásával jeleníti meg.

Az általunk kapott eredmények továbbgondolására alkalmas lehet annak a közel száz „olvasói levélnek” az elemzése, amely a tanulmány egy kis részlete kapcsán készített újsághírre érkezett.<sup>15</sup> Az internetes fórumon megszólaltak kövérek és nem kövérek, eladók és vásárlók egyaránt. Az első tanulság, hogy a romákkal szembeni diszkriminációval kapcsolatban sokkal kevesebb reakció volt, mint a kövérekkel szembeni diszkriminációval kapcsolatban.

A hozzászólások tartalmát vizsgálva, elsőként a kövérekkel majd a romákkal kapcsolatos hozzászólásokat tekintjük át, végül pedig azon hozzászólásokat mely a választott téma kutathatóságát boncolgatták.

A kövérek elsősorban a munkakeresés során megélt kudarcaikról számoltak be, a nem kövérek pedig arról vitáztak, hogy jogos-e a kövérek diszkriminációja, illetve mennyire tekinthető a kövérség betegségnek és mennyiben az egyén saját felelőssége. A hozzászólások érzelmi telítettsége arra enged következtetni, hogy egy sokakat érintő, kényes témáról van szó. Az egyik hozzászóló szerint a kövérség *„nem is esztétikus, valahol a jellemre utal, tehát nem csoda, ha nem szívesen alkalmazzák...”*.

Előkerültek a racionalitás jól ismert érvei is: mivel a bolti eladó teljesítménye attól függ, hogy hányan vásárolnak, a kövér álláskereső elutasítása nem diszkrimináció, hanem jogos profitmaximalizálás: *„a vevők ízlése hozza a pénzt, és ők ezt (a kövéreket) nem szeretik”*. Ez ellen szól, hogy vannak, akik *„szívesebben vásárolnak egy kedves, de duci eladótól, mint egy mész soványtól”*, a *„műcicababák”*-tól, akik *„bunkók és lenézőek”*, és *„ráadásul halál fanyarú pofájuk van, látszik, hogy semmi életkedv nincs bennük”*. Másokat nem foglalkoztat az eladó testalkata: *„Engem nem izgat, hogy az eladó hány kilós a boltban, mert az áru miatt megyek be, nem azért, hogy a személyzetet mustráljam. Ha jó a modora és készséges, akkor tökmindegy, hogy milyen testalkatú.”*

A romákkal kapcsolatban a szokásos sztereotípiák, előítéletek fogalmazódtak meg: a fórumozók felhívták a figyelmet arra, miszerint *„gondolni kell a belső lopásra”*, *„kilopják az ember szemét is”*, *„nem éri meg kockáztatni!”*, de előfordultak szélsőségesen rasszista megnyilatkozások is.

Sokan vannak az esélyegyenlőség elkötelezettjei: *„Szerintem nem az alapján kéne megítélni valakit, hogy hogy néz ki, vagy milyen a bőre színe.”* De vannak „realisták” is sokan, akik a munkaerő-piac mechanizmusával magyarázzák az esélyegyenlőtlenséget: *„Amíg az országban elég nagy a munkanélküliség, addig mindig lesznek diszkriminatív dolgok, hiszen a munkáltatóknak lesz bőven választási lehetősége. Az azonban igaz, hogy nem a külső alapján kellene megítélni egy munkavállalót.”* De felbukkan a diszkriminációellenesség-ellenes vélemény is, amely szerint a munkáltató magánügye, szabad döntési kompetenciája a döntés: *„Ha meg akarjuk szabni a munkáltatónak, hogy kit alkalmazzon, lassan oda jutunk, hogy azt is maghatározzuk, hogy ki kit vegyen feleségül.”*

A témaválasztással kapcsolatban többen voltak azon a véleményen, hogy a *„TÁRKI nagyon ráér”* ha ilyesmivel foglalkozik, illetve a fórumozók között megtaláltuk az összeesküvés elméletek gyártóit is: *„A cikk célja teljesen egyértelmű, azt akarja beadni, hogy utáljuk a ducikat. Mellesleg megemlíti, hogy a romákat is utáljuk, és persze ha belátjuk, hogy nem is annyira utáljuk a ducikat (mert miért utálnánk őket), akkor a romákat se utáljuk. Gyönyörű logikai bukfenc. Csak picit átlátszó...”*. Volt, aki azt kifogásolta, hogy a két különböző csoporttal kapcsolatos diszkriminatív viselkedéseket együtt vizsgáltuk: *„nagy hiba összemosni a túlsúlyosakkal szembeni előítéletet a rasszizmussal. Egy kövér ember nem kövérnek születik, hanem igénytelen és akaratgyenge. Valószínűleg a cikk írója is hájas és izzad, a nagy kövér kufferját lusta elvonszolni edzésre, a szalonnát is zsírral eszi, és közben ilyen marhaságokkal igazolja magát.”*

<sup>15</sup> A kövéreket is lekezelik a munkakeresésnél, <http://www.origo.hu/itthon/20070518akoverekkel.html>, Origo, 2007. 05. 21.

## Irodalom

- [1] CASE, A.. PAXTON, Ch.. *Stature and Status: Height, Ability, and Labor Market Outcomes*. NBER Working Paper Series. [www.nber.org/papers/w12466](http://www.nber.org/papers/w12466). 2006.
- [2] CASH, T.F.. KILCULLEN, R.N.. *The Eye of the Beholder: Susceptibility to Sexism and Beautyism in the Evaluation of Managerial Applicants*. *Journal of Applied Social Psychology*, 15. 1985. 591–605..
- [3] CAWLEY, J.. DANZINGER, S.. *Obesity as a Barrier to the Transition from Welfare to Work*. NBER Working Paper Series. [www.nber.org/papers/w10508](http://www.nber.org/papers/w10508). 2004.
- [4] DARITY, W.A.. MASON, P.L.. *Evidence on Discrimination in Employment: Codes of Color, Codes of Gender*. *Journal of Economic Perspectives*, 12(2). 1998. 63–90..
- [5] GIRASEK, E.. PÁLOSI, É.. *Köverek a plázában..* 2005. Kézirat.. Budapest.
- [6] HAMERMESH, D.S.. BIDDLE, J.E.. *Beauty and the Labor Market*. *The American Economic Review*, 84(5). 1994. 1174–1193..
- [7] HAMERMESH, D.S.. BIDDLE, J.E.. *Beauty, Productivity, and Discrimination: Lawyers' Looks and Lucre*. *Journal of Labor Economics*, 16(1). 1998. 172–201..
- [8] D.S., \_firstname\_. *Changing Looks and Changing "Discrimination": The Beauty of Economists*. NBER Working Paper Series. [www.nber.org/papers/w11712](http://www.nber.org/papers/w11712). 2005.
- [9] KNAPP, M.L.. *Nonverbal Communication in Human Interaction..* 1978. Holt, Rinehart, Winston.. New York.
- [10] ROTH, D-O.. *Evidence of Unequal Treatment in Hiring against Obese Applicants: A Field Experiment IZA Discussion papers*, 2775: May.. 2007.
- [11] RUEBECK, Ch.. HARRINGTON, J.E.. MOFFITT, R.. *Handedness and Earnings*. NBER Working Paper Series. [www.nber.org/papers/w12387](http://www.nber.org/papers/w12387). 2006.
- [12] SIK, E.. SIMONOVITS, B.. *A diszkrimináció tesztelés típusai: lehetőségek és korlátok*. OFA 2. sz. Zárótanulmány.. 2006. TÁRKI.. Budapest.
- [13] SMITH, E.R.. MACKIE, D.M.. *Szociálpszichológia..* 2002. Osiris.. Budapest.

## Wessely Anna: Fényképező szociológusok<sup>1</sup>

Ha meggondoljuk, hogy a fotográfia és a szociológia nagyjából egyidős, és mindkettő azzal az igénnyel lépett fel, hogy előítéletektől és személyes elfogultságoktól mentes képet adjon a tapasztalati valóságról, akár meg is lepődhetünk azon, milyen kevéssé van jelen a szociológia eszköztárában a fényképezés mint kutatási – adatgyűjtési és elemzési – módszer, és a fénykép mint a társadalomismeret közvetítője. Szociológus-fényképészként szinte csak az 1940-ben meghalt Lewis Hine-t tartja számon a szakirodalom, akinek a gyermekmunka kizsákmányolásáról készített felrázó sorozata döntő szerepet játszott e gyakorlat törvényes tilalmának kivívásában.

„Így lakik [a társadalom] másik fele” (Jacob Riis), „Legyenek a gyermekek gyermekek!” (Lewis Hine), „Éhező szülők gyermekei a kórházban” (Tábori Kornél), „Vándormunkás anya” (Dorothea Lange), „Guberálók a szeméttelen” (Gyagyovszky Emil), „Kilakoltatott munkanélküliek” (Escher Károly), „Földhordók egy brazil aranybányában”, „Etiópai menekülttábor” (Salgado), „Vietnami hajléktalan nő és fia” (a 2007. évi World Press Photo egyik díjazottja) – a vádló, mozgósító képaláírások, fotósorozat-címek – jól jelzik a dokumentáris, nálunk inkább szociofotóként emlegetett fényképezés jellegzetes irányultságát, szándékát. Részvétet ébreszteni, a morális felelősségérzetet és cselekvőkészséget felkelteni a képekkel szembeülvő nézőkben, szociális intézkedéseket, szociálpolitikai reformot, esetleg politikai beavatkozást követelni. A képek hol lenyűgözően szépen komponáltak és megvilágítottak, hol beérik a tudósítás hitelességét megerősítő, a XIX. századi naturalista festészetben begyakorolt fogásokkal: a véletlenszerű elrendezésekkel és szokatlan képkivágásokkal, amelyek az ábrázolt világnak a kereten túli folytatódását sugallják, a nézőt pedig arra készítetik, hogy árulkodó jelek után kutatva maga fedezze fel a jelenet értelmét, az elé táruló látvány szervező elvét. Ennek a hagyományos képformának, azaz a festmény XIX. századi funkcióinak zavartalan átvételét épp a médiumváltás tette lehetővé – állapította meg egyik tanulmányában Boris Groys: a fotográfiai kép nemcsak ábrázol, hanem kritikusan vagy kioktatón állást is foglal, nem fél sem az érzelmességtől, sem az esztétikai izgalmat kínáló hatásoktól. Nem véletlen tehát, hogy a fotókritikai irodalom a műkritikának az avantgárd előtti képletéhez igazodik, melyben az ábrázolt tartalom szavakba öntése a témával kapcsolatos fényképész állásfoglalás elemzésével párosul. ([7] Groys, 1998)

Ha a tekintetünk nemcsak végigfut egy-egy fényképen, hanem gondos vizsgálat tárgyává tesszük, akkor kiderül, hogy „minden részlete hordoz valamilyen információt, ami hozzájárul a kép állításának egészéhez; a néző dolga pedig az, hogy a szó szoros értelmében *lásson meg* mindent, ami a képen van és reagáljon rá” – írja Howard S. Becker, az a szociológus, aki a leghatározottabban sürgeti a fényképezés szociológiai használatát. Ez a vizuális szemléltetésen túlmutató használat azért lehetséges, mert minden fotó egy-egy állítás, amely mint ilyen összekapcsolható szociológiai állításokkal. Egy-egy kép állítása ugyanis „nem merül ki abban, amit megmutat, mert hozzá tartozik a részletéből fölépülő hangulata, erkölcsi ítélete és a közvetítésükkel sugallt oksági összefüggések is. A fotó 'helyes' olvasata mindezt látja, és tudatosan reagál rájuk.” ([2] Becker, 1974)

Ami viszont hiányzik ezekből a képekből, az épp az a társadalmi tudás, amelyre a szociológia törekszik: az emberi interakciók, a szervezeti és intézményes működés oksági összefüggéseinek, mechanizmusainak feltárása. Susan Sontag szükségszerűnek tartotta ezt a hiányt: „A fénykép hatalma abban rejlik, hogy lehetővé teszi olyan pillanatok tüzetes vizsgálatát, melyeket az idő sodra egyébként rögtön elmosna. [...] Ám azoknak az igazságoknak, amelyek beszoríthatók egyetlen, kiszakított pillanatba, akármilyen jelentős és döntő fontosságúak is, igen kevés közül van a megértés igényéhez.” ([9] Sontag, 1999) Sontag érvelését egyik elemzője így rekonstruálja:

1. A morális tudás megköveteli a cselekvők vélekedéseinek, vágyainak, választásainak és cselekvéseinek a megértését.
2. Ilyen megértés csak olyan beszámolóból meríthető, amely részletezi mindezen mozzanatok időbeli alakulását.
3. A fényképek csak azt tudják közölni, milyennek látszottak az emberek és a dolgok egy adott helyen és időben.
4. A fényképek nem tudnak elbeszélni
5. A fényképek nem alkalmasak morális tudás közlésére. ([8] Ross, 1982)

Becker nem ennyire szigorú, de maga is elismeri, hogy a dokumentum-igénnyel készült fotók ugyan számos, a szociológust érdeklő részletre felhívhatják a figyelmet, viszont kommunikatív tartalmuk többnyire néhány

<sup>1</sup> A Budapesti Corvinus Egyetem Szociológia és Szociálpolitikai Intézete által rendezett „Társadalom, gazdaság, történelem” c. konferencián tartott előadás szövege (2011. 03. 04)

egyszerű állítás megismétlésére korlátozódik – „Nézzétek, mennyire szenvednek ezek az emberek!”, „Nézzétek, milyen méltósággal viselik a szenvedéseiket ezek az emberek!” –, ami mind igaz lehet, válthat ki megrázó, felkavaró hatást, ám az elemző igényű társadalomvizsgálathoz kevés (*intellectually and analytically thin*), mivel a nagyszerű fényképek készítői többnyire laikus elméletekre, rendszerint a saját szellemi-művészi köreik közhelyeire támaszkodnak. ([2] Becker, 1974)

Mivel a fotó olyan képi ábrázolásmód, amelynél az ábrázolás tárgya (*type*) és modellje (*token*) egybeesik, erős a késztetés arra, hogy a fényképész az előzetes ismeretek alapján elgondolt tipikus, jellegzetes arcokat, gesztusokat, helyzeteket keresse és örökítse meg. Mint a magyar szociofotó teoretikusa, Gró Lajos „A munkásfényképész” c. írásában ki is fejtette: ahhoz, „hogyan mondanivalónkat a lencse nyelvén keresztül kifejezhessük, hogy a társadalmi vonatkozásokat felfedjük, a dolgokat szocialista szempontból a *legkarakterisztikusabban* kell ábrázolni.” ([6] Gró, 1930) Ebben az értelemben minden dokumentáló igényű kép a keresőbe néző ember személyes, *rá* jellemző figyelmének, keretbe szorított pillantásának a függvénye, ami „paradox módon ott jut a legnagyobb szerephez, ahol a lefényképezett pillantást a világ realitásának bizonyítására használják” – szögezi le Belting a kép antropológiájáról megfogalmazott elméletében. ([3] Belting, 2003)

Kérdés, mi történik akkor, ha a szociológus fényképez. Rosszabb esetben ő is csak egyre jobb nyaralási képeket készít; jó esetben ki tudja alakítani a szociológiai terepmunka vizuális megfelelőjét, ha a minél különlegesebb, egzotikus látványok vagy „termékeny” pillanatok szerencsés elkapása helyett sorozatokat készít, amelyekben a későbbi képek témáját, látásmódját a korábbiak tanulmányozásából levont feltevések kiegészítésének és ellenőrzésének igénye irányítja, ha tehát az elemző gondolkodás a látható elemek együttjárásait, különböző kombinációit és időbeli változásait szabályozó oksági vagy intencionális összefüggések megragadása felé halad. A módszer lehet extenzív, amikor a fényképező szociológus a kamerával jegyzetel: igyekszik a terepen jószerivel mindent rögzíteni – nem vár addig, amíg „valami érdekes elé kerül”, hanem a sűrű kattintgatással esélyt ad annak, amire nem számított. Vagy próbálkozhat véletlen mintavétellel vagy valamilyen, a terepről kialakított elmélete fényében meghatározott minta vizuális adatainak rögzítésével. Fáradozása csak akkor járhat eredménnyel, ha tüzetes elemzésnek veti alá az elkészült képsorozatokat, melynek során – a Becker által javasolt eljárás szerint – „egyre átfogóbb modelleket állít fel, olyan mintázatokba és sorozatokba rendezi a vizuális anyagot, amelyek az állítások és oksági kijelentések vizuális analogonjának tekinthetők”. ([2] Becker, 1974)

Végül nézzük meg két fotózó szociológus képeit. Algériai terepmunkája során Pierre Bourdieu az extenzív módszert választotta. Önéletrajzában csak futólag említi meg a fényképezést, mint némileg túlfeszített tudásvágyának egyik megnyilvánulását, amelynek termékeit csak a halála után rendezett kiállításokon lehetett először látni:

*Állítom, hogy az Algériában töltött évek során bizonyos értelemben végig „a terepen” voltam, szakadatlanul több-kevésbé céltudatos megfigyeléseket folytattam (például az öltözék változatainak több száz leírását gyűjtöttem össze, hogy az európai öltözködés és a hagyományos öltözet [...] összekapcsolásának a legkülönbözőbb változatait kapcsolatba hozzam viselőik társadalmi sajátosságaival), fotóztam, titokban feljegyeztem nyilvános színtereken folyó beszélgetéseket [...], tesztekkel töltöttem ki az iskolákban, vitákat szerveztem a szociális állomásokon.*

—(Bourdieu, 2002)

Jól komponált és érdekes képek tanúskodnak erről a munkáról, amelyeket nem nehéz összefüggésbe hoznunk az algériai társadalom átrétegződéséről írott tanulmányokkal, ([4] Bourdieu, 1973) de nem tudjuk, használta-e Bourdieu e fotókat értelmezendő adatforrásként, s hogy milyen sorokba, milyen modellekbe illesztette őket.

Baudrillard az 1980-as évek közepétől kezdve fotózott – tájakat, csendéleteket, nagyrítkán embereket, amelyek 1998 óta egyre több kiállításon voltak láthatók. Számára a fénykép a banalitás megtörésének médiuma, melyben a látható tárgyak nem a szociológiai értelmezés kiindulópontjaként szerepelnek, hanem éppenséggel visszanyerik tőlünk, a gondolatainktól tökéletesen független, érintetlen létüket, másságukat:

*Ha valami azt akarja, hogy lefényképezzék, akkor azért, mert értelmét nem akarja elárulni, mert nem engedi, hogy babráljanak vele. Inkább közvetlenül vessék fogságba, a helyszínen tegyenek rajta erőszakot, legkisebb részletéig világítsák meg. Ha valami képpé akar válni, akkor nem azért, hogy fennmaradjon, hanem hogy annál jobban eltűnhessen. És a szubjektum ennek csak akkor jó médiuma, ha belemegy ebbe a játékba, ha kiűzi magából a saját pillantását és a saját ítéletét, s önnön hiányát élvezzi.*

—(Baudrillard, 2010)

## Irodalom

- [1] BAUDRILLARD, J.. 'Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität.' In: STIGLER, B. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. 2010. Reclam. Stuttgart..
- [2] BECKER, H.S.. *Photography and Sociology. Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1. 1974. pp. 3-26..
- [3] BELTING, H.. 'A médium transzparenciája – a fotografikus kép', in: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. 2003. 262. old.. Kijárat Kiadó. Budapest.
- [4] BOURDIEU, P.. 'A társadalmi osztályok vázlatos áttekintése.' In: *A társadalmi struktúra és rétegződés II. ELTE BTK, Szociológiai Tanszék, Budapest (egyetemi jegyzet)*. 1973. 271–281. old..
- [5] BOURDIEU, P.. *Ein soziologischer Selbstversuch*. 2002. old. 54–55.. Suhrkamp. Frankfurt/Main.
- [6] Gró, L.. 'A munkásfényképész' In *A Munka, 14., újranyomva: Bán András (szerk.): Fotográfózásról*. 1930. é. n. 224. old.. Múzsák Közművelődési Kiadó. Bp..
- [7] Groys, B.. 'Das Versprechen der Photographie' In. *Topologie der Kunst*. 1998. old. 118–137..
- [8] ROSS, S.. 'What Photographs Can't Do.' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41, No. 1. 1982. 5-17. old..
- [9] SONTAG, S.. *A fényképezésről*. 1999. 143. old.. Európa. Budapest.



---

<sup>1</sup> Collier, J. and Collier, M (1986): Visual Anthropology. Photography as a Research Method, Albuquerque: University of New Mexico Press. pp.5-13, 185-195 (részletek). Angolból fordította Epresi Dóra, Vörösváczki Márta, ellenőrizte Pokoly Judit

## Vizuális kutatási módszerek

*J. Collier- M. Collier: A megfigyelés kihívása és a fotográfia természete, gyakorlati elemzési eljárások<sup>1</sup>*



Navajo mother spinning and daughter weaving vegetable dye rug, Wide Ruins, Arizona. The scope of the camera's eye covers more than the technicalities of the textile craft: age relationships, elements of acculturation, inventory of property, use of space. Can the human eye and mind, unaided, recall this complex whole? (Unless otherwise indicated photographs are by John Collier.)

Ez a könyv a megfigyelésről szól. Azt vizsgálja, hogyan lehet teljes képet kapni az antropológiában a fotográfián keresztül. A fényképezőgép kritikus szeme alapvető fontosságú a pontos vizuális megfigyeléshez, mert mi modern emberek csapnivaló megfigyelők vagyunk. A fényképezőgép éles fókusza segít többet és alaposabban látni. A fényképezőgépet nem úgy kezeljük, mint minden vizuális korlátunk feloldóját, mivel ahhoz, hogy hasznunkra váljék a kultúra, viselkedés és az emberi interakciók mechanikus rögzítése, szisztematikus és pontos felismerésre is szükség van. A fényképezőgépet, és a hozzá kapcsolódó módszereket, mint a megismerés egy eszközét kezeljük, amely kitágítja érzékelésünket, ha megfelelően ügyesen használjuk. A fényképezés csupán egy eszköz a cél eléréséhez: az átfogó és pontos megfigyeléshez a kamera „szemét” csak az ember tudja kinyitni, hogy értelmes kutatási célnak rendelje alá. Ezért először a modern megfigyelés jellemzőivel foglalkozunk.

A modern érzékelésnek számos problémája van, amit fel kell ismerni ahhoz, hogy megbízható megfigyeléseket tegyünk a kultúráról. Csak speciális területeken vagyunk képesek nagyon pontosan látni. Nem vagyunk mindentudók, és a szakterületünkön kívül eső dolgok ábrázolása gyakran szélsőséges és elfogult. Azt látjuk, amit látni akarunk, és ahogyan látni akarjuk. A vizuális pontosságot megtanulni, a kultúrát teljes komplexitásában vizsgálni kihívás minden kutatónak, aki tipikusan inkább szöveges, mintsem képi képzésen nevelkedett. Általában a modern világ töredezettsége különösen megnehezíti, hogy a maguk teljességében lássuk a dolgokat. A megfigyelő képessége a teljes kép befogadására mindenképpen összefüggésben van a környezettel való kapcsolatának fokával. Mi már kisodródtunk a környezet ölelő karjából, így általában csak részeivel találkozunk közelebből.

Ezzel szemben számos más nép érzékelése a teljes környezetükkel való kapcsolatukhoz kötődik. A korlátozott technológiai fejlettségű népek sokkal szorosabb kapcsolatban kell, hogy éljenek az őket körülvevő világgal. Vagy egyes megfigyelői az őket körülvevő világnak, vagy megsemmisülnek. A természeti erők körülveszik őket, és ők folytonosan harcolnak azért, hogy túléljék a velük való küzdelmet. Mikor egy eszkimó elmegy főkére vadászni, meg kell küzdenie az útjába eső elemekkel, és ehhez birtokában kell lennie minden olyan technikának, amely segíti őt ebben. Gyakran kell döntést hoznia élet-halál kérdésekről. Ezen döntések határozzák meg, hogy képes lesz-e vadat fogni, hogy képes lesz-e át- és hazaérni a sarki jégfolyamokon keresztül.

Ezzel szemben mi a kulturális, szuper-technológiai fejlődésünk miatt, melyeket a közösségek szuper-szervezeteken és specializáción keresztül értek el, egyre inkább képesek vagyunk a természetnek parancsolni. Ez jelentősen megnehezíti a környezet teljes körű megértését. A természettől való elszigeteltségünk ellenére hisszük, hogy világunk urai vagyunk és személy szerint nem foglalkozunk ennek természetes elemeivel. Ez a beárnyékoló biztonság leszűkítette azon jelenségek körét, amelyekkel nekünk, mint egyéneknek, a túlélés érdekében foglalkoznunk kell, és ez leszűkítette a megfigyeléseinket is.

A mindennapi életben csak néhány esetben kell túlélési kérdésekkel kapcsolatos, saját érzékszerveinkkel támogatott döntéseket hozni. Rátaposunk a fekre, ha piros a lámpa, nyomjuk a gázt, ha zöld. Vagy nyugodtan megyünk keresztül a zebrán, bízva abban, hogy a többi specializálódott egyed is ugyanezen jelzések mentén fogja irányítani a saját mozgását.

Az is igaz azonban, hogy a kiválasztott területeken belül valóban jó vizuális megfigyelők vagyunk. A saját specializált területünkön belül szélsőséges precizitással tudunk látni, bár ha elhagyjuk ezt a területet, vizuális analfabéták vagyunk. A radiológus képes a TBC-t a tüdő egy foltjából megállapítani egy röntgenképről; a bakteriológus felismeri az egyes bacilusokat a mikroszkópjával. Mégis mikor ezek a tudósok elhagyják a laboratóriumait, a saját otthonukat csak bőségesen jelekkel ellátott utak segítségével találják meg. Nincs okuk az eget vizsgálni, vajon esni fog-e az eső. Az esőkabátot otthon hagyták az időjárás jelentés miatt: "Tiszta lesz az ég ma és holnap is, enyhe nyugati szél várható." Más nagymértékű technikai felszereltséggel rendelkező specialisták már meghozták számukra ezeket a következtetéseket. Csak ha figyelembe vesszük az összes különálló specializált megfigyelést, akkor tekinthetünk önmagunkra úgy, mint a legpontosabb megfigyelőkre az emberiség történelmében.

Az egyéni vakság, amely elhomályosítja megfigyeléseinket egyértelműen az elszakadást lehetővé tevő városias, gépesített társadalmunknak köszönhető. Csak azt tanuljuk meg látni, amit a gyakorlat szükségessé tesz. Szemellenzőnkkel megyünk keresztül a mindennapokon és csak a környezetünk egy darabjával foglalkozunk, illetve csak ezt látjuk. És mikor véletlenül mégis kritikus szemmel is látunk, akkor is rendszerint valamilyen eszköz segítségével.

A legtöbb éles megfigyelést eszközökkel készítjük. A mikroszkópokkal meg tudjuk figyelni az életet egy csepp vízben, bele tudunk nézni az űrbe a teleszkópokkal, sőt vissza tudunk olvasni az időben is, a szén különböző

rétegeinek megvizsgálásával. Radarok, kalkulátorok, számítógépek, fénymérők segítségével figyelünk meg dolgokat; ezek az eszközök tovább specializálták a látásunkat. Eszköz-specifikus látásunkkal mikroszkopikusan közeli és teleszkopikusan távoli dolgokat figyelhetünk meg, a fény, a meleg, a hideg absztrakciójával, vagy elektromos impulzusokkal melyeket a stressz vagy az öröm generál.

A fényképezőgép csak egy másik eszköze az érzékeink kitágításának, olyan, amely viszonylag alacsony absztrakciós szinten rögzíti a környezetet. A fényképezőgép, optikai kialakítása miatt, teljes képet ad. Nem számít, milyen kiválasztott dolgot akarunk lefényképezni, a fényképezőgép hűségesen megörökíti a specializált tárgyat és minden más ehhez kapcsolódó dolgot a lencse hatósíkján és fókuszán belül. E tulajdonsága teszi a fényképezőgépet értékes eszközzé a kutató számára.

Az alkalmazkodóképessége tette a fényképezőgépet a pontos megfigyelés hétköznapi eszközévé számos területen. Számos tudományág függ a fényképezőgéptől, azzal, hogy látja, amit az emberi szem nem tud; ez lehet egy gomba növekedésének felvázolása, a holdra szállás megörökítése vagy akár a Kentucky Derby célfotója is.

## Tükör memóriával

A fényképezőgép megfigyeléseket elősegítő szerepe nem újdonság; Leonardo da Vinci is leírta már az alapötletét. Ha a fény egy apró lyukon keresztül bemegy egy sötét szobába, a szemközti falon a külső tér fordított képét fogja kirajzolni. A *camera obscura*, azaz a sötét szoba, volt az első fényképezőgép, amellyel a művészek a környezet kivetített képét, a fény jellemzőit, a perspektíva ábrázolását tanulmányozták. A 18. századra a fényképezőgép összezsugorodott szoba méretűről kétlábnyi dobozzá és az apró lyukat felcserélte a lencse. Film helyett akkor pauszpapírt használtak, és a valóság másolata azután visszafordítva rákerült egy csiszolt üveglapra, amely nagyon hasonlított a Graflex kamera tükrözött képére.

A *camera obscura* csak kézi felvázolással tudta megőrizni a kivetített képet, amely munkaigényes és bonyolult feladat volt. 1837-ben tökéletesítette Louis Daguerre az első hatékony fényérzékeny lemezt, a tükröt memóriával. A dagerrotípia volt az első viszonylag olcsó, gyors, hordozható képrögzítő, amely alapvetően megváltoztatta a vizuális kommunikáció jellemzőit. Most már nem csak a fény perspektíváit és alapvető jellemzőit rögzítette, hanem az emberi alakot is, pontosan ábrázolta, hogy egy adott ember hogy nézett ki, és ezt újra és újra tanulmányozni lehetett, akár évekkel később is. Ennek köszönhetően, a fényképezőgép egy új fázisát vezette be az emberi alak megértésének, amely kihat a társadalmi gondolkodásmódunkra is.

Évszázadokon átnyúló és az emberi kapcsolatainkat is befolyásoló probléma, hogy úgy lássuk a másik embert, amilyen az valójában. A fényképezés felfedezése előtt az emberi, állati és növényi környezetről formált vélemény sokszor csak a képzeleten alapult. Pontosán ezért feltalálása óta a fényképezőgép, a maga elfogulatlan látásmódjával, tisztázza és módosítja az emberről és környezetről alkotott felfogásunkat. Az ember mindig képeket használt, hogy formába öntse a valóságról alkotott véleményét. A művészek képzelőereje mutatta be, hogyan néz ki a menny és a pokol, az ördög, vagy az öldöklő kegyetlenség olyan emberek ábrázolásával, amelyek megdöbbentően különbözőek voltak. Az emberek e megjelenítések segítségével fogadták be a világot, amely megjelenítések legtöbbször azt mutatták, amit a művészek láttatni akartak, vagy rémülten láttak.

A fényképezés feltalálását övező lelkesedés annak az érzésnek volt köszönhető, hogy végre, először az életben, az ember úgy látta a világot, amilyen az valójában. Ez a meggyőződés abból a felismerésből fakad, hogy a fényképezés optikai és nem művészeti folyamat. A képek valós fényhatásokat tükröztek, olyan természeteseket, mint a kéz árnyéka, egy kő lenyomata vagy az állatok lábnyoma a csapáson. Kritikusok számos esetben hangoztatják, hogy a fényképezőgép meggyőző valóságának elfogadása néhány esetben inkább rejtélyes mintsem valóságos. Mégis a többség számára a fénykép igaz, mert „a fényképezőgép nem tud hazudni”. Ez a leegyszerűsítés, természetesen, csak annak tudható be, hogy a fényképezőgép viszonylag pontosan megörökíti a valóság bizonyos fizikai aspektusait – mint például a piramisok vagy a Niagara vízesés. De a valóság és a fényképezőgép valósága közti ellentmondások ellenére a fényképezés nagymértékben hatással volt a modern gondolkodásra. Úgy változtattuk meg a gondolkodásmódunkat, hogy az megközelítse a fényképezőgép egyetemes szemléletét.

A fotóriporterek nézőpontja nyilván szerkesztett. De még ezen képekben is – annak ellenére, hogy szerkesztett képek – a fényképezőgép pártatlansága miatt, fellelhető számos olyan nem-verbális igazság, amely lehetővé teszi a nézőnek, hogy megalkossa saját sematikus valóságát, és hogy létrehozza azokat a fogalmakat, amelyek olyannyira megváltoztatták társadalmi gondolkodásmódunkat. Mindez a fényképezőgép tény-feltáró képességét mutatja. Az Abraham Lincoln által megbízott Mathew Brady készítette képi dokumentumok a háborúról készült első

fényképek voltak. Ezek nem gyors pillanatfelvételek voltak, hanem hosszú expozíciós idővel készült felvételek az elesettekről, a leégett épületek romjairól, bénák és foglyok arcáról. A bátor zászlólengetők és rohamozó lovak nem szerepeltek rajtuk; Brady a háború hatását örökölte meg, nem a drámai eseményeit. Néhány évtizeddel később, egy rendőrségi riporter, Jacob Riis, is a fényképezőgépet használta, hogy a New York-i nyomornegyedekről beszámoljon. Az ormótlan kamerák és a vegypporral működtetett vakuk olyan helyszíneket örökítettek meg, mint a „Bandit’s Roost” (rablók tartózkodási helye) vagy a nyomornegyed lakóházainak és iskoláinak belseje. E század első felében, a szociológus Lewis Hine örökölte meg az első, Ellis Szigeten keresztül bevándorlók megérkezését, megőrizve ezzel az európai emberek eredeti kinézetét, mielőtt még azok asszimilálódtak volna Amerikában. Hine a gyerekeket is lefényképezte, és képei jelentősen hozzájárultak az első gyermekmunkáról készült törvény előkészítéséhez ([14] Newhall 1949: 167-73). Megfigyelés, összefoglalás és cselekvés – nem ez az alkalmazott antropológia lényege?

## A fényképezőgép, mint a kutatás eszköze

Mik azok a speciális tulajdonságok, amelyek értékessé teszik a fényképezést az antropológia számára? A fényképezőgép, bármennyire is automatikus, nagyon érzékeny kezelőjének viselkedésére. Mint a magnó, mechanikusan rögzít, de mechanikájával nem feltétlenül gátolja az emberi érzékenységet; vagy tökéletesen, vagy egyáltalán nem válogat a felveendő közt.

A fényképezőgép mechanikája lehetővé teszi, hogy valamennyire legyőzzük a fáradságot: az utolsó felvétel pont olyan részletes lesz, mint az első. A fénykép emlékezete helyettesítheti a jegyzeteket, és minden körülmények között tökéletes hűséggel adja vissza a lejegyzeteket. A megbízhatóan ugyanúgy működő fényképezőgép lehetővé teszi, hogy egy esemény megfigyelését annyiszor hasonlítsuk össze, amennyiszer a kutatáshoz szükséges. A terepmunka ilyen kiegészítése kiterjeszti a kritikus elemzés lehetőségeit, mivel a fényképezőgéppel ellenőrizni lehet a vizuális megfigyelést. Nem csak a szem-memória kontrollálására alkalmas, de a sűrűn változó kulturális eseményeknél segíti az azonosítást és a kutató pozíciójának meghatározását is.

A fényképpel történő megfigyelésnek is megvan a maga absztrakciós mechanizmusa, de ez jelentősen eltér a kutató jegyzetelésétől, ahol az információ *szöveges* kódolású. Bár a fényképezés szintén specifikus információkat gyűjt össze, de olyan minősítő és környezeti információkkal együtt, amely rendszerint hiányzik a szabályokhoz rögzített írásos jegyzetektől. A fénykép pontos mása az anyagi világnak. A fénykép emellett dokumentum is, amelyet lehet iktatni, végtelen mennyiségben másolni, felnagyítani, lekicsinyíteni, sok-sok diagramba beilleszteni és tudományosan hozzáilleszteni különböző statisztikai tervekhez.

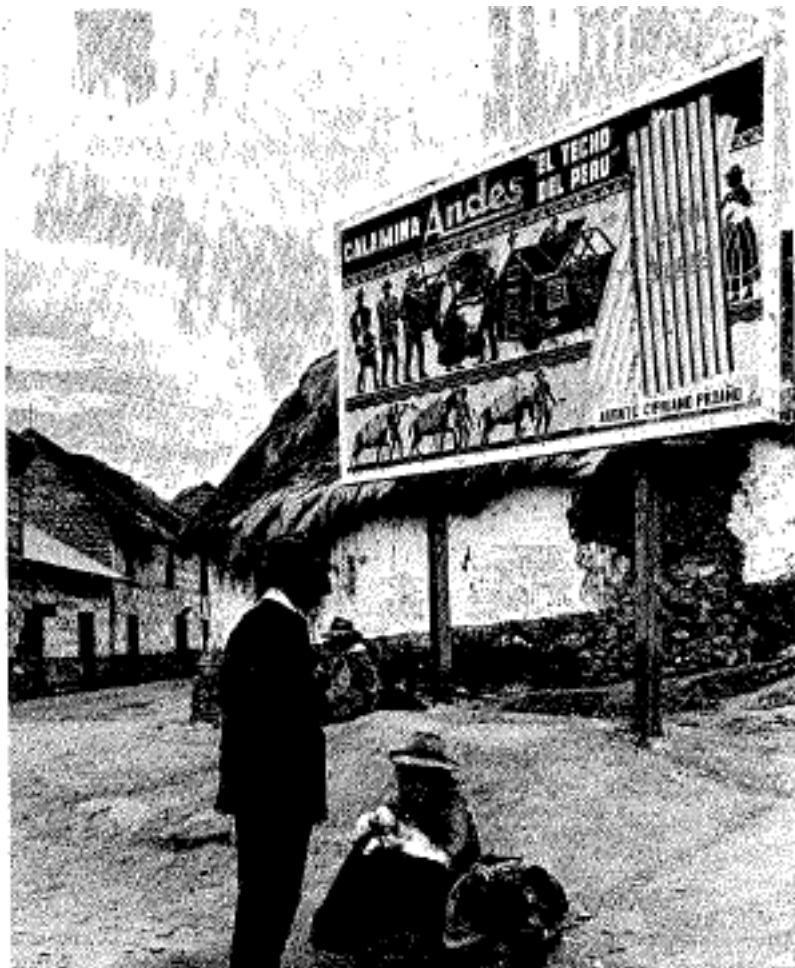
Nagy mennyiségű fényképtartalom áll rendelkezésre. Akárhány kutató tudja ugyanazokat a képeket ugyanúgy „olvasni”. Természetesen ez is képzést igényel, ahogy a térképek és bakteriológiai diák olvasása is.

De mik a fényképezőgép korlátai? Alapvetően ugyanazok, amelyek azé az emberé, aki használja. Ismét szembetaláljuk magunk a teljes és pontos emberi megfigyelés problémájával. Egyetlen más tudományterület sincs annyira tisztában ezzel, mint az antropológia. Az idegeneket úgy látni, amilyenek „valójában”, az etnográfiaiban csakúgy, mint bármely emberi interakcióban, gyakran egyéni értékrendünk és tökéletlen megfigyeléseink áldozatául esik. A társadalomtudósok tudják csak igazán megérteni, hogy kevés olyan dolog van, amelyet tisztán, emberi előítélet és énkitetés nélkül tudunk látni. Ezen reális aggodalom felismerése érvényes a fényképre csakúgy, mint a közvetlen megfigyelés más termékeire.

Az etnográfia korai szakaszában a kutatók nagyon lelkesedtek a fényképezés iránt, mivel a fényképezőgép olyan részleteket rögzített, amelyeket az antropológia materiális-felfedező szakaszában kerestek. Modern antropológusok általában a fényképeket csak *illusztrációként* alkalmazzák, talán attól tartanak, hogy egy túlzott képi részletezettség zavarná az elmélyült elemzést. Az antropológusok általában egyetértenek abban, hogy a fénykép jó dolog, de a legtöbb kutató szemében „túl jó, több információt tartalmaz, mint amennyit fel tudunk dolgozni”. Talán ez az egyik oka annak, hogy kevés antropológiai kutatás alapszik fényképezésen. Egy másik aspektusból viszont az antropológusok, nem véletlenül, nem bíztak a fényképezőgép mechanikájában, abban, hogy meg tud küzdeni a benyomásokkal, a látás érték-manipulált voltaival. Csak a fizikai tulajdonságokkal foglalkozó antropológusok, és temetésekkel vagy ókori építményekkel dolgozó archeológusok bíznak a fényképezőgépben annyira, hogy felhasználják kutatásaik beszámolóiban. A tanulmányunk ezekkel a problémákkal foglalkozik, és bemutat néhány olyan módszert, amellyel megoldást lehet ezekre találni.

A fényképezőgéppel történő kutatás ösvényén a fontosabb stációkat gyorsan fel lehet sorolni. Egy úttörő fotográfus, Eadweard Muybridge, miközben egy olyan módszert keresett, amellyel vizsgálni tudja azokat a

mozgásokat, amelyeket a szem nem képes követni, tökéletesítette az idő és mozgás vizsgálatának egy korai válfaját. 1887-ben jelentette meg az *Animal Locomotion*-t (Állatok helyváltoztató mozgása), egy 11 kötetes albumot, 20.000 fényképpel, az állati és emberi mozgás majdnem összes elképzelhető mozdulatával, amelyben benne volt egy sorozat egy gyereket elnászpángoló asszonyról is. Míg Muybridge erőfeszítéseiben azt értékelték, hogy elősegítik a művészek valóságábrázolási törekvéseit, a módszerét felhasználta egy francia pszichológus, Marey, hogy az állatok, madarak, sőt bogarak mozgását tanulmányozza. Marey kidolgozott egy mozgó lemezes fényképezőgépet, amellyel 12 képet tudott egy másodperc alatt készíteni, ez lett a filmkamera elődje. Marey képről képre elemzése egy olyan kutatási módot teremtett, amely a tudomány minden területére utat talált, a mikroszkóppal és a röntgennel együtt. ([13] Michaelis 1955:118; [14] Newhall 1949)



Technological acculturation in the Andes. Industrial advertising capitalizing on traditional culture, Cerro de Pasco, Peru.

Az emberi viselkedés kevésbé irányítható területein belül a fényképezést leginkább felhasználó munkássága Arnold Gesselnek volt, aki évekig volt a Yale-i Gyermek Fejlődési Klinika vezetője. Sok éven keresztül örökített meg számos gyereket minden nap, illetve rendszeres időközönként, ezekre alapozva rajzolta meg az ember normális fizikai és társadalmi fejlődési menetrendjét, folyamatát. Ez a munka alapvetően befolyásolta a gyerekpszichológiának nem csak a tudományos területét, de azt is, ahogyan a szülők ma nevelik gyerekeiket. (1934, 1945)

Gregory Bateson és Margaret Mead készítette az első teljes Amerikán és Európán kívüli fényképezésen alapuló kutatást, amelynek eredményeit a *Balinese Character*-ben (*A bali karakter*) (1942) publikálták. Ezek után mindketten folytatták a fénykép, mint kutatási eszköz használatát, Mead a gyermekfejlődési vizsgálataiban (például, [12] Mead és MacGregor 1951) etnográfiai és kutatási filmekkel együtt, és Bateson a nem-verbális kommunikáció vizsgálatában.

Richard Sorenson, a National Film Research Archives (Nemzeti Film Kutatási Archívum) alapítója, azon kevés antropológusok egyike, akik Margaret Mead és Gregory Bateson nyomdokaiba léptek. Harminc évvel a *Balinese*

*Character* megjelenése után, Sorenson kiadta az *On the Edge of the Forest (Az erdő peremén)* (1976) című könyvét, egy fényképes kutatáson alapuló Új Guinea-i kutatást a gyerekek fejlődéséről.

A fényképes kutatás az etnográfiaiban még mindig specializált és kísérleti jellegű. Edward T. Hall folyamatosan fényképi adatokra utalt a nonverbális kommunikációról szóló koncepciójának kidolgozása közben (lásd *The Silent Language*, [8] 1959), és fényképeket alkalmazott, hogy alátámassza a térhasználat („proxemika”) fontosságának különböző aspektusait (lásd *The Hidden Dimension*, [9] 1966). Az 1960-as és 1970-es években átváltott a szuper 8-as filmre, hogy a mozgás és kommunikáció kultúrák közötti hajszálnyi eltéréseit is vizsgálni tudja. ([10] Hall 1974)

Ray L. Birdwhistell a kulturálisan meghatározott pózokat és gesztusokat tanulmányozta a fényképezés és a film segítségével, melyet „kineziká”-nak nevezett el ([2] 1952 és [3] 1970). Ez egy olyan kutatási terület, amelyet tulajdonképp meg sem lehet közelíteni fényképezés nélkül. Paul Byers, profi fotográfusi képességeit kiegészítve antropológiai tanulmányokkal, a fényképezés mélyebb megértéséért küzdött. Szerinte ez három tényező, a fényképész, a tárgy és a szemlélő kommunikációján alapul, mindhárom aktívan közreműködik, és szerepeik bővíthetők. Byers úttörő tanulmányokat folytatott szinkronitáshoz a nem verbális kommunikáció területén. ([11] Mead 1963:178-79; [4] Byers és Byers 1972). John Adair és Sol Worth a 16mm-es filmet használta fel a Navahó indiánok vizuális világának és gondolkodásának feltérképezésére. ([17] Worth és Adair 1972).

Az antropológián belül számos más egyszerű fényképész és terepmunkás készített kutatásokat a fénykép, a film és a videó segítségével. De az antropológia egészében a fényképezés mégsem számít gyakori kutatási eszköznek. A film és a videó már kevésbé ritka, mivel számos kulturális környezet és esemény csak ilyen módon kutatható.

Természetesen a fénykép túlzott információtartalma az irányított kutatás gátja lehet. Egy antropológust idézve: „A fénykép csak még több nyers valóság. Minden bennünk van. Már kitaláltuk, hogyan lehet a verbális adathalmazt megemészteni, de mihez kezdjünk a fényképekkel?” Nyilvánvalóan, ez a kihívás! Egy fénykép információk ezreit tartalmazhatja. Sőt, még inkább zavaró, a legtöbb fénykép csak pillanatfelvétel, mint a – egy ezredmásodpercnyi szelete a valóságnak. Amíg a terepen dolgozók nem tudják, mit fényképezzenek, mikor és hányszor fényképezzenek – és miért – addig az antropológusok nem fogják tudni rendesen használni a fényképet. Végül, ha a kutatókat nem látjuk el megbízható kulcsokkal a fényképek tartalmának elemzéséhez, ha nem tudják, mi a megbízható tény és mi kevésbé hiteles vagy tisztán benyomáson alapuló, az antropológia nem fogja tudni felhasználni a fényképet, mint adatot, és nem fogunk tudni elmozdulni a nyers fényképi ábrázolástól a gondolati szintézisek felé.

Az információs összetettség kihívásán felül, úgy látszik azonban, hogy ennél aggasztóbb ellenállás is van a fényképezéssel szemben. Az antropológia már egy kialakult, klasszikusnak mondható tudományág, amelynek bevett elképzelései vannak a nem-fehér bennszülött népekről, mint fő kutatási területről. A fényképi ábrázolás olyan érzékenységet és emberi tartalmakat leplezhet le a bennszülöttekkel kapcsolatban, amelyek felülírhatják a klasszikusnak számító szövegek tartalmát, módszereit és alapvetéseiket.

Ez a kötet megkísérli leírni, hogyan lehet felhasználni a fényképezőgépet arra, hogy felderítsünk és elemezzünk, hogy ne csak arra használjuk a fényképezést, hogy bemutassunk olyan dolgokat, amelyeket már egyéb eszközökkel felfedeztünk, hanem hogy tágítsuk a látószöveget, és többet tudjunk meg az emberiségről és annak sokoldalú kultúrájáról. /.../

## Gyakorlati elemzési eljárások

Ez a fejezet gyakorlati eljárásokat mutat be, melyek hasznosak lehetnek a képi elemzésben. A legtöbbjük alkalmazható bármiféle képi megjelenítésre, de vannak, amelyek csak specifikusan a fényképezésre, filmre vagy videóra kialakítottak. Ezek körülbelül olyan sorrendben kerülnek bemutatásra, mint a tulajdonképpeni elemzőkori használatban.

### A feltérképező és feltáró jellegű képek elrendezése

A feltérképező és feltáró fényképek elemzése során - mind a nyitott elemzéshez, mind pedig a részletesebb tanulmányhoz - gondosan kell elrendezni a képeket. Egy panoráma teljes értéke csak akkor látszik igazán, amikor a fotók ki vannak nagyítva, és úgy vannak elrendezve, hogy az megközelíti az eredeti körülményeket. Ekkor látható igazán a térbeli és funkcionális szerveződés.

Amikor képeket válogatunk össze és emelünk ki, ezzel egy vizuális modellt teremtünk. Egy panoráma-montázs egy kétdimenziós modell, amely olyan konceptuális áttekintést nyújt, amilyenre egyetlen tájkép sem képes. Több kép összekapcsolása ugyanakkor az összehasonlíthatóságot is lehetővé teszi. Egy mezőgazdasági területről, magaslatról készített panorámafotók pontosan összevethetővé teszik a földhasználati módokat a távoli legelőktől a városi kertekig. A mondanivalót még elmélyítheti, ha az összehasonlítást az évszakok váltakozása szerint is elvégzik, hangsúlyozva ezzel a mezőgazdasági tevékenységek időbeli jellegét. Amint a 4. fejezetben már leírtuk, ha a múltbeli fotók rendelkezésre állnak, akkor ezek összehasonlítása történelmi és társadalmi betekintést nyújthat.

Milyen betekintést nyújthat képileg egy kis mexikói falu látképe? Lorenzo (Zo) Avila, egy vizuális antropológia szakos hallgató egy fényképészeti modellt alkotott apja szülőfalujáról, a mexikói Zacatesről, hogy megtalálja a kérdésre a választ. Zo három darab 360°-os panorámaképet készített a templomtoronyból. Egyet szemmagasságból, a másodikat 30°-kal lejjebb, a harmadikat pedig 60°-kal lejjebb, melyen a fényképész lába is látható volt. Ez a modell megszerkesztésének csak az első lépése volt. Az ilyen jellegű panorámafotók természetükből fakadóan homorúak, és mindegyik montázs az előzőnél érzékelhetően kisebb lett. Hogyan kell ezt a fényképészeti térképet szemlélni? Zo megoldotta a problémát azzal, hogy a képeket úgy illesztette egymáshoz, hogy azok egy nagy tál alakját formázták, megadva ezzel ennek a sokdimenziós térképnek a homorú jellegét. A homorú modell lehetővé teszi a néző számára, hogy mintegy képzeletben ő is a templomtoronyban állva tanulmányozza a teljes látképet. A körkörös modellben látható volt a falu, a belső udvarok, az utcák, a vidékre vezető úthálózat. A lehető legteljesebb képet nyújtotta a falu környezetéről.

Mit lehet megtudni a falusi világ ábrázolásának ilyenfajta „körkörös” szemléletéből? Az első gyakorlati alkalmazás a fotóinterjú lehetne. Mennyire ösztönözhetné ez a tálalakú modell! Tartalmazhatna minden demográfiai jellegű információt. Az interjúkészítő és a válaszadó mintegy az utcákon sétálva, meg-megállna a rokonok házában és a boltokban, kísértálhatna a megművelt földekig. Mintha a templomtoronyban üldögnének, és a falu szerkezetéről és útjairól beszélgetnének.

A közvetlen elemzés meghatározhatná a falu szerkezeti formáját a változások és a történelem tükrében; részletes szociometrikus felmérést lehetne végezni annak alapján, hogy a nap mely órájában készült a fotó, az emberek be lehetne azonosítani és megszámolni az utcákon, a gyalogosok kommunikációjáról lehetne modellt készíteni. A tervezéssel és földhasználatlal foglalkozó hallgatók megfigyelhetnék, hogy a falu hogyan kapcsolódik a megművelt határhoz. Az ilyenfajta modell szó szerint egy madártávlati képet nyújt a falusi kultúráról.

A terepfelvételek és helyszíni fotók a panorámafotóktól eltérő elméleti kihívásokat jelentenek. A képet nem ugyanazokból a pontokból készítik, hanem egy térbeli utazást jelenítenek meg. A fotók domborzati viszonyok szerinti összeválogatása nagyon látványos lehet. Gondoljunk példaként egy városi utca fotótanulmányára. A képeket 11x14 inches panelekre lehet erősíteni. A tábla aljára kerülne a domborzati viszonyoknak megfelelően elrendezett távlati képek. Az egyes épületekről készített közeli képek lennének a második szinten. Felül lehetne elhelyezni az emberekről és a lakásbelsőkről készített képeket. Ezek mellett ott lenne a helyszíni látkép is, hogy a néző az utcát egységben lássa. Az utca másik oldala egy különálló táblasoron kerülne bemutatásra, a két oldal pedig párhuzamosan lehetne felállítani, hogy a néző végigsétálhasson köztük. Ha a táblák zsanérosak, egy nagy könyvet is formázhatnak, vagy a padlón is kiteríthetők. A fotókat hosszú papírtekercsekre is fel lehet vinni, de ez nehezen kezelhető.

## Társadalmi értékek és folyamatok

Láttunk néhány példát a fotók elrendezése és a nyerhető információ kapcsolatára. Kulturális értékek, társadalmi érintkezések, technikai folyamatok, ünnepek vagy bármilyen más téma, melynek térbeli és időbeli vonatkozása van, megjeleníthető hasonló módon, vagy térbeli, vagy időrendi sorrendben. Hallgatók lakásbelsőkről készített képeket papírmakettek falaira ragasztottak, így háromdimenziós modellt alkottak. Ez a modell az otthont funkcionális szerepének megfelelően mutatja be. Egyszerűbb, ha az alaprajzra kerülnek a fotók a megfelelő helyi érték szerint.

Az időben zajló társadalmi érintkezések, ünnepek, technikai folyamatok fotóit is lehet úgy rendezni, hogy az időrendi sorrendet megközelítőleg tükrözzék. Az időbeliséget a képek egymásutánisága adja, és az időintervallumot az egyes elemek közötti távolság jelöli. A kis távolság a rövid időt jelöl, a nagyobb pedig hosszabb időt. A képek egy mappába is berendezhetők, mely harmonikaszerűen nyílna, vagy kiteríthető lenne a földre vagy falra, és úgy is el lehet rendezni őket, mint egy nagy könyvben a kihajtható lapokat.



A fotók idődiagramon vagy épületegyüttes-maketten történő elhelyezésének az a célja, hogy kiszélesítse az elemzés lehetőségét azáltal, hogy nagyobb méretű mintákat láttat. Ha egy utca, otthon, tájkép vagy társadalmi folyamat jól jelenik meg az együttesen, úgy tudunk hozzá viszonyulni, mint a zavartalan eredeti körülmények rekonstrukciójához és nem mint egyedi fotókhoz.

/.../

## Számlálás és mérés

A számlálás és mérés a mikroelemzés és az alapvető képi elemzési eljárások legfőbb tevékenységei. Először is, a kutató meghatározza azoknak a jelenségeknek a körét, amelyek statisztikailag, vagyis részletesen fontosnak számítanak. Fotók, film- és videóképsorok alapos vizsgálatával ezután mennyiségi információt gyűjt ezekről a jelenségekről. Számlálás, mérés és egyéb részletes elemzési eljárások tudják megadni azokat a részleteket, amelyek az eredményeinket hitelessé és egyértelművé tehetik.

Első lépésként meghatározzuk a jelenségfajtákat, melyeket meg akarunk mérni, számolni, vagy más statisztikai adattá alakítani. Megszámolhatjuk a tárgyakat, embereket, szobákat, a személyek közötti kapcsolatok megnyilvánulásait, mérhetjük az emberek, tárgyak, épületek, mezők közti távolságokat, vagy állításokat fogalmazhatunk meg a méretükről. Mérhetjük emberek mozgásának időtartamát, ütemét, ritmusát. Mindezek valódi mérhető jellemzők. Más statisztikai minták is nyerhetők. Például feljegyezhetjük bizonyos személyek, tárgyak, tevékenységek jelenlétét vagy hiányát, és mindezek statisztikai eredmények alapját képezhetik.

Például, egy film elemzése során Malcolm Collier minden tevékenységsorozatot egyenként vizsgált a következő információkategóriák segítségével (melyek egy hosszabb elemzési jelentés részei ([5] M. Collier 1983):

- A. Osztály azonosítószáma
- B. Tanár azonosítószáma
- C. Segítők azonosítószáma
- D. Tanár hátere
- E. Hallgatók létszáma a csoportban
- F. A hallgatók etnikai sokfélesége
- G. A hallgatók és a személyzet közötti távolság mértéke lábban mérve (láb= 30,48 cm)
- H. A hallgatók közötti távolság mértéke lábban mérve

Mikor ezeket az adatokat kigyűjtötték 157 különböző jelenetből, lehetővé vált a különböző változók szerinti statisztikai elemzés egy kisméretű számítógépen is. Az elemzés kiderítette, hogy a tanulók figyelme és a részvétel csökkent, amikor a gyerekek között a távolság megnőtt 1 lábról több mint két lábra. Az elemzés ugyanakkor meghatározta a kapcsolatot a kínai nyelv használata és a személyek közötti kisebb távolság között az osztályteremben. A tanárok gyakran önkéntelenül olyan közeli kapcsolatokat alakítottak ki a tanteremben, amelyek éppen az olyan mértékű részvételt és az aktivitást akadályozta meg, amelyet elő akartak segíteni. Nyílt elemzés már utalt ennek lehetőségességre, de a részletes mérés lehetővé tette azt, hogy mindezt konkrét példa alapján fogalmazzák meg.

## Nagymennyiségű adat

A fényképeszeti terepmunka gyakran nagymennyiségű képi bizonyítékot termel, főleg amikor részletes elemzés, film- vagy videofelvételek állnak rendelkezésre. Egy Vicosról készült teljeskörű fotótanulmány 7000 negatívot eredményezett, melyet egy éves terepmunka folyamán készítettek. De a kutató hogyan tud ilyen mennyiségű információt használni? Csak nagyon jól felépített elemzés során lehet az ilyen tömeges információt letisztulttá tenni. Az állóképsorozatok vizsgálata hasonló a filmkutatásban a szisztematikus elemzéshez, mindkét esetben

hasznosak az olyan eszközök, mint számítógép vagy a „sort card”, amelyek segítenek a nagymennyiségű információ tárolásában és kezelésében. Alapvető különbség, hogy egy film megszakítatlan felvételekből áll, míg az állóképek elkülönült egységek ezreit jelentik. A fix sorrendiség ezen hiánya egyidejűleg előnyt és hátrányt is jelent. Akkurátus jegyzetelést igényel, hogy a helyes kapcsolatok megmaradjanak. Másrészt viszont a fotók könnyen mozgathatóak a képi összehasonlítás céljából. A film- és videofelvételekkel ellentétben a fényképeket úgy lehet elrendezni, hogy ezzel láthatóvá váljanak a pontos valóságos összefüggések, és egyidejűleg összességükben lehet őket szemlélni, nem csak egymásutániságukban.

A nagymennyiségű kép lehetőségeire és kihívásaira példaként lehet felhozni egy fényképes beszámolót, melyet Celeste Greco, egy vizuális antropológia szakos hallgató készített baloldali salvadoriak tüntető menetéről San José és San Francisco között. Greco nagyított képeket helyezett el a tanterem asztalain. Észrevettük, hogy bizonyos viselkedések nem időrendi sorrendben jelentek meg: az ujjongás, hangosbeszélőbe kiabálás, táblák lengetése különböző csúcspontokban jelentkeztek, melyeket szünetek szakítottak meg. Ezeknek a lelkes csúcspontoknak a megjelenése a városokhoz köthető, melyeken a tömeg keresztülhaladt. Megerősíthető ez adatokkal?

Azt javasoltuk Greconak, hogy készítsen egy olyan faltól falig tartó földrajzi és időrendi diagramot, amelyen megjelenik a menet pontos helye és ideje. A fotókat efölé a diagram fölé helyezte. A menet lanyha és élénk szakaszainak az adott városhoz és az időszakhoz fűződő érzékelhető viszonya megfigyelhetővé vált. A menet a csúcspontját végállomásán, a San Francisco-i Mission Doloresnél érte el.

Az adatok vonatkoztak a rendőrök és a gyalogos nézelődők viselkedésére is. Ezek a felvételek a földrajzi diagram alá voltak rögzítve, így összefüggést lehetett megfigyelni a tüntetők hangoskodása és a rendőrök ill. gyalogos nézelődők reakciója között. Mindennek alapján egy grafikus görbe vagy görbesorozat készíthető: a lelkesedés alakulásáról, a kimerültség nonverbális jeleiről, a harmadik a nézők reakcióiról, a negyedik pedig a rendőrségi felháborodásra. Tehát ez egy összetett esemény képi modellje lett, mely összefüggéseket fogalmazott meg és objektív elemzést és leírást tett lehetővé.

Ez a példa azt mutatja, hogy nagymennyiségű információt hogyan lehet kezelni viszonylag szabadon. De mi van akkor, ha részletes elemzést is végre kell hajtunk? Ezzel a problémával Rafael Cake, az Universidad de las Americas hallgatója szembesült egy tanulmány megírása során, melyben egy mexikói város 45 000 lakosának proxemikus és társadalmi szerveződését vizsgálja személyes kommunikáción keresztül. Magának a Puebla államban található városnak már a gyarmati idők óta fejlődik a közlekedése, kereskedelme, ipari központtal és nyüzsgő városközponttal rendelkezik és számos új fejlődő külterülettel. Cake a város minden utcájának minden háztömbjéről képet készített, létrehozva ezzel fotók ezreinek gyűjteményét. És ezek csak egy részét képezik annak a nagy munkának, amely interjúkat és levéltári kutatást is tartalmaz. A város felépítésének megismerése nemcsak a képek nyílt kiértékelésén kellett nyugodjon, hanem részletelemzéseken és ezeknek a képi részleteknek más adatokkal való összehasonlításán is.

A tanulmány megvitatása során (mely 1984-ben még megírás alatt volt) készítettünk számos javaslatot és Cake is megfogalmazta a sajátjait. Először is, nyitottabb elemzésben, azt javasoltuk, ne úgy kezelje a képi halmazokat, mint fotókat, hanem inkább, mint egy filmet. A fényképsíkokat földrajzi rendben kéne elhelyezni és nagyítóval gyorsan végignézni. Ez egy utazás koncentrált élményét adná a városról, mely bármikor megismételhető.

Részletes tanulmány céljából Cake háztömböknként rendezte az adatkategóriákat. (...) (Ma számítógéppel könnyen feldolgozható a legrészletesebb adat tömböknként, az egész területre és mindenféle összehasonlító elemzésben. Szerk.)

## Hang és kép

A hangok és képek viszonyát gyakran a mikroanalízis szintjén elemezzük. Egykor a videofelvételek rossz felbontása miatt gyakran a hangfelvételekre kellett hagyatkozni mint elsődleges forrásra, és maga a képfelvétel csak kiegészítő volt. Manapság, ahogy fejlődnek a videofelvételek, ezekkel a technikákkal jelentősen meg lehetne növelni a vizuális információk használhatóságát. Ez különösen hasznos lehet a verbális kommunikáció sebessége és csúcspontjai, illetve a nonverbális megnyilvánulások üteme és intenzitása közötti összefüggés vizsgálatában. Frederick Erickson és mások azt figyelték meg, hogy az emberek egymás közötti mindennapos érintkezéskor a verbális és nonverbális kommunikáció között összhang van, míg az effajta összhang gyakori hiánya akkor jelentkezik, amikor különböző kultúrák képviselői beszélnek el egymás mellett. ([4] Byers and Byers 1972, [6] Erickson 1979)

## Csoportos elemzés

(...) Az 1950-es években Margaret Mead alkalmazta ezt a fajta megközelítést összehasonlító gyermekfejlődési tanulmányában. Egy kutatócsoport egy konferenciaasztal körül ült, melyet beborítottak a kutatás egy speciális területéről készített nagyszámú fotók. A fotók teljeskörű információt nyújtottak a témáról. A sokrétű bizonyíték által informálva és ösztönözve, a csoport tagjai kifejezték benyomásaikat, és gyakran új fogalmak és összefüggések fogalmazódtak meg. (Mead, személyes közlés)

A fotó-és filminterjúk gyakran szorosan összefonódnak a csoportos elemzéssel. Történhet az interjú a filmen szereplőkkel vagy másokkal. A korábban említett filmet a kínai-amerikai kétnyelvű oktatásról olyan kulcsszerepet játszó tanárokkal készítették el, akik saját magukat nézték a filmen, és kommentálták, amit láttak. Elsődleges fontosságú kérdéseket tettek fel azzal a szándékkal, hogy megfigyeljék a saját spontán reakcióikat a filmre. Ahogy az interjúk zajlottak, a kérdések egyre összeszedettebbekké váltak. ([5] M. Collier 1983)

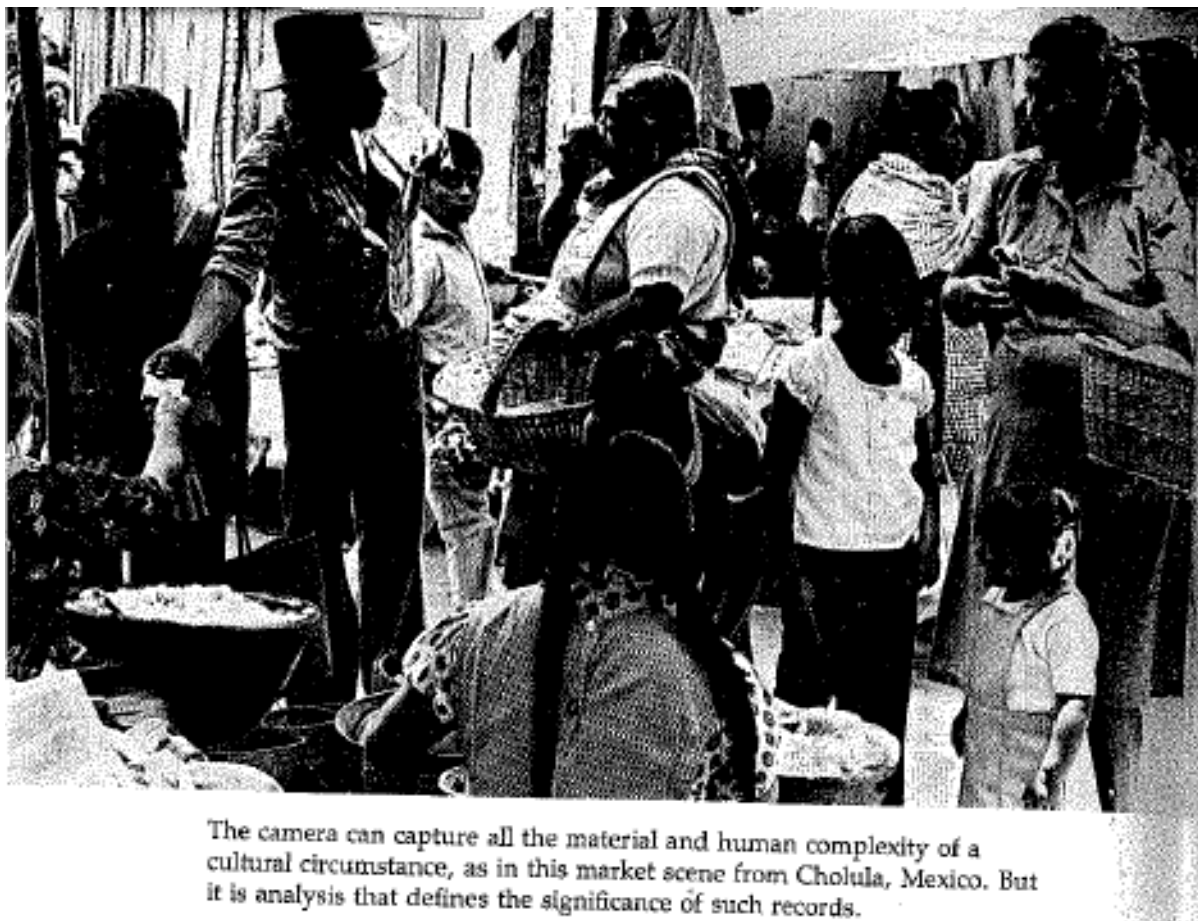
Ideális esetben a legtöbb elemzésnek csoportos erőfeszítéssel kellene elkészülnie. Csak csoportokkal tudjuk előhozni a képi elemek kulcsértékét: azt, hogy sok ember a valóságnak ugyanazt a szeletét vizsgálja meg és alaposan megvitassa. A csoportos elemzés még mélyebbre ás, amikor az egyének részt vesznek a saját tevékenységük felvételeinek elemzésében. Ilyenfajta együttműködés lehet az informális projektív csoportinterjú is. Collier készített egy fotótanulmányt egy akad közösségről, mely egy kagylófeldolgozó üzemet vett körül. Megbeszéltünk egy időpontot a vezetővel. Érkezésünkkor a munkások csatlakoztak, hogy átnézzék a képeinket. Spontán módon egy csoportos interjút készítettünk, egymással versengve mondták el, amit a közösségről tudtak. A rövid este folyamán részletes demográfiai felmérést sikerült készítenünk a közösség harminc otthonáról.

Ez csak egy pár lehetséges eljárás a képi adatokból az információ kinyerésére. Nem adják meg, hogy mit keresünk, és nem merítik ki a lehetséges technikák leltárát sem. A következő fejezetben megismerjük azokat a módokat, amelyekkel a kutató egyértelmű mintákat találhat a tényanyagban és a mélyebb megértés, és következtetések felé haladhat.

## A motívumok (patterns) és a jelentés feltárása

A legtöbb fényképelemzés motívumok keresésére irányul és ezek jelentőségének a meghatározására. Mi a motívum az antropológiában? Az egyes elemek közötti viszony és a mód, ahogy az az egészhez illeszkedik, Ruth Benedict megfogalmazása szerint ([1] 1934). Néhány motívum statisztikailag meghatározható, de a vizuális munka során ez nem mindig egyértelmű, és nem is mindig lehetséges örökérvényű motívumokat alkotni statisztikai adatok alapján. Még egy minden rendszer nélkül az asztalra dobott képösszeállítás is hordoz olyan összeálló információt, amelyet a képek hatását észlelve fogadunk be. Hatásosabb, ha először az egész adathalmazban keresünk motívumokat, és aztán próbálunk részleteket és statisztikai alátámasztást találni. Egy jó kutatástervezés és a különböző eljárások célja a motívumok felfedezése és megfogalmazása.

A művészek és írók gyakran impresszionista módon dolgoznak, és így is hiteles és sokszínű képet tudnak alkotni a társadalmi és kulturális viszonyokról. Az új felismerések elérése céljából egy jól felépített képi elemzés általában kombinálja a strukturált, részletes vizsgálatot az ilyen intuitív megközelítéssel. A strukturált elemző tevékenysége olyan rendet és kontrollt alkot, amely funkcionális helyet biztosít a nyitott impresszióknak. Az előző fejezetekben leírt folyamatok és tevékenységek segítenek ebben. A szerkesztetlen elemzés elsődleges előnye, hogy ezzel a szem szabadon láthatja meg az adathalmazban belüli nagyobb összefüggéseket. Azonban léteznek még olyan kiegészítő eljárások, amelyek szintén segítenek az átfogó motívumok megtalálásában.



## Összehasonlítások végzése

Az adatok rendezésének és térbeli valamint időbeli rendbe tételüknek elsődleges célja, hogy ezzel segítse az értelmes összehasonlításokat. Az összehasonlítási folyamat egyike a legtermékenyebb elemzési technikáknak és minden szinten alkalmazható. Készíthetünk teljesen nyílt összehasonlítást az egész adathalmazra vonatkozólag a képek egymás mellé helyezésével, és végezhetünk összehasonlítást a legaprólékosabb mikroanalízis során két hasonló vagy különböző képhalmaz részleteinek vizsgálatával.

Vegyünk egy családi kapcsolatokról és gyermekfejlődésről készült tanulmányt és a különböző társadalmak. Készíthetnénk sorozatképeket egy törzsi családról és elhelyezhetnénk őket egy kertvárosi családról készült kép fölé, amint éppen hasonló tevékenységet végeznek. A viselkedésbeli nüanszok akkor válnak igazán láthatóvá, amikor az élesen eltérő viselkedési stílusok egymás mellett jelennek meg. A képek külön-külön történő vizsgálata sokkal több időt venne igénybe. Paul Ekman ugyanezt az elvet alkalmazta, amikor pszichológiai kutatásához videofelvételt használt és a munkájába sorozatosan bevág erősen eltérő képsorokat, és így olyan érzelmi jelzéseket tud meghatározni, amelyek máskülönben észrevétlen maradnának.

Egy otthon vagy lakónegyed jellemzésének leggyorsabb módja az, ha két különböző házról vagy lakónegyedről készült fotók rendszerezett gyűjteményét nézegetjük. Hamarosan láthatóvá válik, mi az, ami sajátos, és mi az, amiben hasonlóak. Konkrétabb eredmény érdekében bizonyos fotócsoportokat is egymás mellé helyezhetjük, összehasonlítva így kirakatokat, konyhákat, ezzel megkapva azt a sajátos tartalmat, ami bármiféle elemzés anyagául szolgál.

A képi összehasonlítások hatásosan mutatják a változás mértékét, ha egy régebbi kép helyszínét, tárgyát, vagy az azon megjelenített tevékenységet újra lefényképezzük, és a kettőt egymás mellé tesszük. Ilyen összehasonlító vizsgálat motiválta a részletes szobaleltár elkészítését Vicosban, habár a munka soha nem került befejezésre a későbbi utótanulmánnyal. Az összehasonlító elemzés a hosszú távú kutatási tervekre nézve lehetőségben gazdag.

Alkalmazhatunk összehasonlító folyamatokat a nonverbális viselkedés és a kommunikáció felfedezésének tekintetében is. Malcolm Collier egymással párhuzamban álló, összehasonlítható jeleneteket vágott és szerkesztett

össze, angol és kínai nyelvtanításról. Az összehasonlítás alapvető különbségeket fedett fel a kínai és az angol tanórák felépítése között. Ez az információ további elemzést hozott létre, mely az osztályokban tapasztalható fontos kulturális mintákra derített fényt. ([5] M. Collier 1983)

Az összehasonlítások különböző típusúak lehetnek. Összehasonlíthatunk hasonló helyzeteket vagy kontrasztba állíthatunk különbözőeket egymással. A képeket összekeverhetjük, hogy a különböző képek félig-meddig véletlenszerű összeválogatása segítsen abban, hogy meghatározható legyen az, ami előttünk van. Különböző filmek vagy képek összehasonlító vizsgálata fotós interjúzással szintén élesítheti az összehasonlítás eredményeit.

## Kreatív és művészi megközelítések

A San Francisco-i Egyetem vizuális antropológia szakos hallgatói közül sokan a művészetek különböző területeiről kerültek ki. Ezek a hallgatók gyakran szokatlanul sikeresek a vizuális kutatásban, általában a társadalomtudományokat tanuló hallgatóktól eltérő kognitív folyamatok zajlanak le esetükben. Természetesen az előképzettségük más. A mai antropológia szakos hallgatók, mint más tudományágak hallgatói is, elsődlegesen a könyvtárakban szerzik ismereteiket tekintve szakterületük vezető képviselőinek munkáiba. Az antropológia szakos doktorandusok szinte háromnaponként olvasnak egy könyvet, ez az olvasásközpontúság bizonyos mértékig más szinten is érvényes. (Don Rundstrom, személyes közlés)

A művészeti hallgatókat nem enciklopédikusan képzik, a rálátásukat nem könyvekből nyerik. Elsősorban a kreatív folyamatok elsajátítása jellemzi őket, és az eredményeik inkább vizuális és kreatív jellegűek. Valószínűleg ezért a könyvtárakban tanuló bölcsész hallgatókhoz képest gyorsabban és nagyobb átlátással tudnak következtetéseket levonni. Ennek a jelenségek nagy a jelentősége a vizuális kutatás elemzésében.

A tapasztalataink azt mutatják, hogy a művészek a magyarázatok szélesebb skáláját alkalmazzák, mint az antropológia szakos hallgatók. Egy tantermi eset jól bemutatja ezt. Egy nő esettanulmányt végzett a californiai Mendocinóban található fafeldolgozó telepről. A tanulmány tudományos alapokon nyugodott, egy jól elkészített terv alapján. A teljes képsornak egy holisztikus összefoglalást kellett volna alátámasztania.

Egy világos vizuális modellt alkotott, de hetek teltek el valódi összegzés nélkül. Végül, némileg kétségbeesve arra kérték, hogy írjon egy verset a telepről, amely kifejezi az érzéseit. A hallgató ijedten tört ki, hogy „Ugye viccelsz? Írjak egy verset a képeimről?” Meggyőzték végül arról, hogy a magyarázatok más dimenzióit fedezheti fel azáltal, hogy egy másfajta kognitív rendszerre vált át. A hallgató kötelességtudóan megírta a verset és a következő héten kitűzte a falra a képei mellé. A hallgatók elolvasták a verset és átnézték a képeket, néhányan helyeslően. A diáklány szándékosan elolvasta újra a versét, és úgy nézte meg a képeit újra, mintha először tette volna ezt. Megkönnyebbülten távozott. Megtört a jég azáltal, hogy az új hipotetikus keret megfogható jelentést adott adatainak és arra ösztönözte, hogy megírja az összefoglalóját.

Nincs az a jól szerkesztett információhalmaz, amely biztosítja a kutatás jó eredményét. Az intuíció, mely az eredményes összegzéshez szükséges, gyakran a legutolsó adaton túl van, szakadékot képezve ezzel a kutató és a végkövetkeztetések között. A kihívás így az, hogy áthidaljuk ezt a szakadékot! Szerintünk ez csak kreativitással történhet: át kell repülni a dokumentálatlan teret annak érdekében, hogy tudományos felfedezést tehesünk.

Másrészről, míg a művészi folyamatok gyakran kreatív felfedezést nyújtanak, veszélyesek is lehetnek, ha nem társul hozzájuk felelősségteljes tudományos „aprómunka”, amely túlmutat az egyéni érzelmeken és ösztönös megérzéseken. A vizuális antropológia művészeti oldalról történő megközelítésének kísértése oda vezethet, hogy a terepmunka és az elemzési folyamat felületes marad. Következésképpen az eredményeiket nem mindig tudják konkrét képi bizonyítékkal alátámasztani. Ez a tendencia részben a nyugati művészeti kultúrának azt a nézőpontját tükrözi, amely nem mindig díjazza az aprólékos szaktudást. Ez a vizuális antropológiának ártalmas. Ha a kreatív folyamat alapos terepmunkával és elemzéssel társul, a végeredmény lenyűgöző lehet.

Ezeket az elemeket sikeresen kombinálta Naomi Togashi, egy vizuális antropológia hallgató a San Francisco-i egyetemen. ([16] Togashi 1983) Naomi művész volt, művészeti végzettséggel rendelkezett Japánban, mielőtt az USA-ba jött volna. A saját műalkotásai kísérleti avantgárdé formák voltak. Nem rendelkezett fényképezési tapasztalattal, de könnyen elsajátította a terepmunkát és a laboratóriumi folyamatokat, mert úgy közelítette meg ezeket, mint egy szisztematikusan épülő mesterséget. Az első félév után úgy döntött, hogy tanulmányt készít japán esztétikai témában, első, második és harmadik generációs Amerikában élő japánok otthonairól. Ezeket az adatokat kiegészítette Japánban található otthonokról készült fotókkal, amelyeket egy barátjával készíttetett el. Naomi célja az volt, hogy bemutassa, a San Franciscóban élő japánok hogy őrzik kulturális háttérüket az otthonaikban.

Kíváncsi volt, hogy a lakások stílusa hogyan változott generációról generációra, és remélte, hogy a kulcsfontosságú elemekhez való kötődés folytonossága a lakásokban megadja azokat az alapvető esztétikai ismérveket, amelyek a japán kultúrában jelen vannak.

Tizenhat otthont fényképeztek le, kilencet San Franciscóban és hetet Japánban. Alaposan megtervezett képeket készített minden ház minden szobájáról, különös tekintettel arra, hogy (1) hogyan használták ki a rendelkezésre álló teret, (2) milyen „szentélyek” vannak jelen (melyeket nem korlátozott a vallásiakra), és (3) a japán művészi tárgyak választékára. Naomi azt gondolta, hogy a valláshoz köthető és művészi tárgyak lesznek a legszembetűnőbbek, de miután az első képet megvizsgálta Malcolm Collierrel, átdolgozta az állításait, különös figyelmet fordítva az proximikus változókra. Ez azt a művészi felismerést tükrözte, hogy közös elemek voltak megfigyelhetők a rendelkezésre álló tér viszonylatában, akkor is, ha lakások berendezése különböző volt.

A Japánban készült képek elmélyítették az összehasonlítást. Naomi 5x7 inch-es képek százait készítette el, melyeket úgy rendezett el, ahogyan szobáról szobára és lakásról lakásra járva készítette őket. Ezeknek viszonylag strukturálatlan vizsgálata során állításokat fogalmazott meg az elrendezés változóinak a lakás stílusának más aspektusaihoz való viszonyáról. Általános megállapításokat tudott tenni arról, hogyan használták ki az egyes generációk a teret és ez hogyan függött össze a változó kulturális viszonyokkal. Bizonyos szinten ezzel a tanulmány befejezett volt, de Naomi még messzebbre akart elérni. Egy részletes vizsgálatot készített felvételeiről, ahogy ezt egész idő alatt tervezte is. Egy elemzési modellt készített 108 lehetséges változóval. Ezek tartalmazták a szobatípus részleteit, a térbeli elrendezés jellegét, a benne található tárgyak fajtáit, és a helyiség rendeltetését. Az így nyert információkat táblákon rögzítette. Ezután minden helyiség kulcsfontosságú képét rámásolta a megfelelő kártyára. Így mind az elvont információ mind a vizuális információ kulcselemei megjelentek a támlapon.

E kártyák segítségével statisztikai információkat gyűjtött, melyeket korábbi eredményekkel együtt egy ötkötetes, tízkioldós jelentésben összegzett. Ez tartalmazta a szobánként és lakásonként elrendezett, gondosan adatolt fotókat és a szépen tált elemzést. A fotókat a fejlődés és az asszimiláció mértékének növekedése tükrében helyezte el. Az utolsó kötetben a fő eredmények egy tömör, illusztrált konklúzióvá állak össze, melyeket merített japán papíron prezentált művészi igénnyel. Amikor Naomi ezt bemutatta az osztálynak, a hallgatók kérdően meredtek egymásra „Hogy tudunk mi ezzel versenyezni?”. Naomi egyszerűen átadta - „Tessék ” és további írásos vagy elemző hozzászólása nem volt. Bámultuk, mint a tökéletesség forrását; nyomon követtük hipotézisét egészen egy harmadik generációs San Franciscó-i otthonig. Ma már egy kész tudós, Togashi akkor sem volt hajlandó az adatokon túlra általánosítani és leszögezze, hogy eredményei csak a San Franciscóban élő japánokra érvényesek.

Az elemzés csak érinteni tudta terepmunkájában benne rejlő lehetőségeket az időkorlátok miatt, de erőfeszítése az összehangolt művészi és tudományos munka ritka értékes példája marad. A sikere két pilléren nyugszik. Először is, egy viszonylag jól megalapozott feltevéssel kezdte a munkáját, mely megadta a terepmunka és az elemzés szerkezetét. Másodszor, következetesen végezte mind a művészi, mind a tudományos folyamatokat: mindkettőt lépésről lépésre vitte a végkifejlethez. Ez összefüggött azzal, ahogy a mesterségbeli tudás és kreativitás viszonyáról gondolkodott: ellentétben sok amerikai diáktársával, az eljárás apró részleteire fordított figyelem az ő szemében nem akadályozta a kreatív folyamatot. Ehelyett a kézműves jártasság a kreatív folyamat eszközeként jelentkezett mind a művészetben, mind a tudományban. Következésképpen alaposan végezte a folyamatot, nem unta sem a művészi munkát, sem a fényképezési kivitelezést és képi elemzést.

Az eddigiek során azt néztük meg, mit nyújtanak a művészi folyamatok a vizuális antropológiának, de mit adnak hozzá a vizuális antropológiai folyamatok a művészethez? Naominak nem volt szándékában vizuális antropológussá válni, tehát ezt kérdezték tőle: „Mindazok a dolgok, amelyeket készítettél és megtanultál, hogyan viszonyulnak a művészi tevékenységedhez?” Így válaszolt: „Régebben, amikor azt gondoltam, hogy valami szép, talán nem tudtam, miért volt az. Ma már tudom, hogyan néztek rá még egyszer azért, hogy ráébredjek arra, miért tartom szépnek. Ez segítség a művészetemben.” (egy párbeszéd átirata)

Ez az említett „ráébredés” alátámasztja azt a kezdeti állításunkat, hogy a vizuális antropológia alapvetően nem technológiához, hanem megfigyeléshez köthető.

Ezeket a folyamatokat és példákat inkább gondolatébresztőknek, mint végérvényesnek kell tekinteni. Végző soron, az elemzés az adatokkal való kísérletezés egy formája mindaddig, amíg azok értelmet nem nyernek. A jó képi elemzés ismérvei a képfelvételek minden lehetséges módon történő kiaknázása és a szisztematikus, alapos, minden folyamatra kiterjedő vizsgálat.

## Irodalom

- [1] BENEDICT, R.. *Patterns of Culture*.. 1934. Houghton Mifflin.. Boston..
- [2] BIRDWISTELL, R.L.. *Introduction to Kinesis*. Louisville. 1952. University of Louisville Press.. Ky.
- [3] BIRDWISTELL, R.L.. *Kinesics and Context*.. 1970. University of Pennsylvania Press.. Philadelphia.
- [4] BYERS, P., BYERS, H.. 'Nonverbal Communication and the Education of Children.' *In Functions of Language in the Classroom*, CAZDEN, C., JOHN, V., HYMES, D., (eds). 1972. Teachers' College Press.. New York.
- [5] COLLIER, M.. *Nonverbal Factors in the Education of Chinese American Children: A Film Study*.. 1983. Asian American Studies San Francisco State University (also available from ERIC). San Francisco.
- [6] ERICKSON, F.. 'Talking Down: Some Cultural Sources of Miscommunication in Inter-Racial Interviews.' *In WOLFGANG, A. (ed.) Research in Non-Verbal Communication*. 1979. Academic Press.. New York.
- [7] GESELL, A., FRANCES, L.. *An Atlas of Infant Behaviour*.. 1934. Yale University Press.. New Haven, Conn..
- [8] HALL, E.T.. *The Silent Language*.. 1959. Doubleday.. New York.
- [9] HALL, E.T.. *The Hidden Dimension*.. 1966. Doubleday.. New York.
- [10] HALL, E.T.. *Handbook of Proxemic Research*. Washington. 1974. Society for the Anthropology of Visual Communication.. D.C..
- [11] MEAD, M.. 'Anthropology and the Camera'. *In WILLARD D.M. (ed) The Encyclopedia of Photography*, vol. I.. 1963. Greystone Press.. New York.
- [12] MEAD, M., MACGREGOR, F.C.. *Growth and Culture: A Photographic Study of Balinese Childhood. (Based upon photographs by Gregory Bateson analyzed in Gesell categories.)*. 1951. Putnam.. New York.
- [13] MICHAELIS, A.R.. *Research Films in Biology, Anthropology, Psychology, and Medicine*.. 1955. Academic Press.. New York.
- [14] NEWHALL, B.. *The History of Photography from 1839 to the Present Day*.. 1949. Museum of Modern Art.. New York.
- [15] SORENSON, R.. *The Edge of the Forest: Land Childhood and Change in a New Guinea Protoagricultural Society*.. 1976. Smithsonian Institution.. Washington D.C..
- [16] TOGASHI, N.. *Japanese Home Style in San Francisco. Unpublished manuscript and photographic project*.. 1983.
- [17] WORTH, S., ADAIR, J.. *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*.. 1972. Indiana University Press.. Bloomington.

## ***Jon Prosser és Dona Schwartz: Fényképek a szociológiai kutatási eljárásban<sup>1</sup>***

(...) A fényképek kutatási folyamatban való használatának bármiféle tárgyalását azzal kell kezdenünk, hogy figyelembe vesszük a kutatók alapvető ismeretelméleti és módszertani feltevéseit, mivel ezek irányítják kutatásunk módját. A kutatás folyamata függ azoktól az orientációktól is, amelyeket egy akadémiai diszciplína – mint pl. a szociológia, antropológia, pszichológia – biztosít; az *elméleti keretektől*, mint például az anyagi kultúra, fenomenológia, szimbolikus interakcionizmus és a feminista elmélet; a *kutató szerepétől*, ami lehet a néprajzosé, történészé, ügyvédé, életrajzíróé, az értékelőé és az interpretálóé; valamint személyes adottságoktól, mint például a

<sup>1</sup> Jon Prosser and Dona Schwartz (1998) Photographs within the Sociological Research Process, in J. Prosser (Ed.) Image-based research. A sourcebook for qualitative researchers. London: Falmer Press, 115-131 old. Fordította Ekler Zs., ellenőrizte Pokoly J.

készségek, tapasztalatok, értékek és meggyőződések. E sok változó mind formálja azt, hogy miként tervezzük meg a kutatást, mit tekintünk adatnak, és a levont következtetéseket is. A kutatási folyamatot körülvevő bizonytalanság, amelyet a posztmodernisták és az új néprajzi megközelítés képviselői idéztek elő, összetettebbé teszi e komplex kontextuális kérdések körüli problémákat. Az elmélet és gyakorlat kapcsolatáról szóló viták - minden kutatási eljárás belső dilemmái - tükrözik a nehéz időköt, melyekben a kvalitatív kutatók működnek. Miközben a mai viták hasznosan előtérbe helyezik a társadalomtudósok előtt álló kritikai kérdéseket, néha azzal fenyegetnek, hogy aláássák az egész kutatási folyamatot, s azt látszanak javasolni, hogy adjuk fel erőfeszítéseinket a fikció által lefektetett igazságokkal szemben.

Ezen témák megvitatása során ritkán esik szó a képek használatáról, hiszen oly kevés írás született a fényképeknek a kutatásban betöltött szerepéről. Emellett a kritikai elemző közeg ellenzi azokat a széles körben elterjedt feltételezéseket, hogy a fényképek egyfajta „látászó ablakként” szolgálnak a világra. Az újkéletű viták újabb kérdéseket vetettek fel a társadalomtudósok által összegyűjtött adatok természetéről és a belőlük levont következtetésekről, ezáltal a fotográfia is keresztlúmen egy alaposabb vizsgálaton. Még olyan körökben, ahol a megélhetés a fotózástól függ – fotóriporterek, dokumentaristák és tudósok köreiben – a fényképek alakíthatósága a korábban oly bebiztosítottá vált területeken is komolyabb körültekintésre, óvatosságra int. Célunk az, hogy produktív megközelítést javasoljunk a fényképek társadalomtudományi kutatások terén való használatára, bár egyidejűleg elismerjük az általunk is végzett empirikus kutatások esetleges természetét. Úgy véljük, hogy fontos megvitatnunk bizonyos kérdéseket, melyek segíthetnek minket a terepmunkában és a kép alapú kutatások empirikus hagyományainak kutatásában, amelyek alapjait még a hatvanas és hetvenes években Sol Worth, Howard Becker, az ifjabb John Collier, valamint Jay Ruby fektette le.

Azért vállalkozunk ezt a feladatot, mert fényképes kutatókként rájöttünk, hogyan segítik a képek a gyakorlati munkát és a munka bemutatását. Mint ahogy feljegyzéseink és egyéb empirikus adatok, a fotók sem mindig nyújtanak torzításmentes, objektív dokumentációt a társadalmi és anyagi világról, de olyan jellemző tulajdonságokat mutathatnak be, melyek gyakran elkerülik még a legszakképzettebbek figyelmét is. A fotózás segítségével felfedezhetünk és bemutathatunk olyan összefüggéseket is, amelyek nehezen megfoghatóak, vagy éppenséggel könnyedén átsiklanánk felettük. Átadhatjuk az érzéseket és a cselekvésekből, környezetekből és a kölcsönhatásokból származó érzelmeinket. Közvetíthetünk kézzel fogható részleteket, az érzést, hogy ott vagyunk és egy megismerési fajtát, amelyet nem lenne könnyű a kommunikáció jelképes módozataival értelmezni. Tehát, dacára a vitatott terület bosszantó bonyolultságának, az újításoknak köszönhető új ismeret miatt, amit mi ajánlunk, érdemes megtenni ezt az utat.

Gondoljunk bele:

*Egy városi utcán sétálok. Egyik zsebemben a fényképezőgépem és a noteszem, másikkban két csereobjektív és több tekercs film. Egy fiatal pár az ékszerüzlet kirakatát nézegeti. Előveszem a kamerát, a széles látószögű lencsét használva hosszan exponálok, a zárkattanás megdermeszti a párt, a többi vásárló elmosódik, kiemelve és nyomatékositva a pár nyugalmát és meghittségét. Távfelvételre váltok, helyzetet változtatok, s újra kattintok, fénnel szemben, hogy hangsúlyozzam bizalmas viszonyukat és testbeszédüket. A pár tükröképe a kirakat üvegén megragadja a tekintetemet és átváltok normál lencsére, úgy fényképezek még párat, körültekintően, hogy a kép megfeleljen a korábban más párokkal szervezett interjúkból származó elméleti elképzeléseimnek. Elrakom a kamerát, előveszem a jegyzetfüzetemet, és...*

Kétségkívül önök is megfelelően le tudnák írni a fenti esemény alatti és az azt megelőző eljárásokat és technikákat, bármi legyen is a tudományáguk vagy elméleti meggyőződésük (habár előfeltételezhető némi kvalitatív kutatási tapasztalat). Tisztában lesznek azzal, hogy egy konkrét kutatási téma, a rugalmas kutatási terv és az elméleti mintavételezés ismerete alapján teszem, amit, ahogyan és ahol teszek; azzal is tisztában lesznek, hogy három különböző típusú képet készítettem, valószínűleg különféle célokból; felismerik majd, hogy a fotózást megelőzően adatokat gyűjtöttem az interjúkból, és a további információk ezek elemzésén alapulnak, a további tények ismerete pedig talán még tovább, egy leszűkített adatgyűjtéshez vezetnének; így önök helyesen feltételezik, hogy mindez elvezet minket egy beszámolóhoz – vagy netán egy esettanulmányhoz – melyben a képi idézetként megjelenő fényképeket egyéb bizonyítékok mellett egy elmélet vagy munkahipotézis alátámasztására használunk. Önök tisztában vannak ezzel, hiszen ezek közül a tényezők közül sokat alkalmaznak a kvalitatív kutatások széles skáláján. A fényképhasználó különféle diszciplínában dolgozik, de „kvalitatív” kutatás alatt ugyanazt érti és tudja, hogy az alapvető cél a tudás, mint olyan bővítése azáltal, hogy bizonyítékokat szolgáltatunk a feltett kutatási kérdések megválaszolásához. A meghatározó jellemzőket, amelyek kutatásainkat alakítják és formálják, úgy is körülírhatnánk, mint egyfajta holisztikus, összefüggéseiben jól meghatározott, területileg orientált, fokozatosan



létrejövvé és összpontosuló konstrukciót, amely természethű és nem beavatkozó, az értelmező munkahipotézisek az adatokból adódnak, az értelmezéseket pedig többszörösen ellenőrzik ([25] lásd Stake, 1995, 48. o.).

Ebben a fejezetben célunk ezen terminusok jelentésének kicsomagolása, felfedezése és finomítása különös tekintettel a fotózáson alapuló kutatásra, egy már korábban meghatározott kikötéssel: módszertanra koncentrálnunk és annak módjára, ahogyan az elmélet segíti és igazolja a gyakorlatot. Éppen ezért a továbbiakban bemutatjuk a fotózást alkalmazó kutatás kulcsfontosságú szakaszait: kutatási tervet, az adatgyűjtést, és röviden az elemzést.

## Kutatástervezés

A kutatási terv világossá teszi a vizsgálat menetét, modellt és igazolást kínálva az adatokra és a belőlük levont következtetések érvényességére; valamint értelemszerűen jelzi a kutató képességét arra, hogy sikeresen elvégezzen egy tanulmányt. A kutatás tervét világossá kell tenni, hogy mások is betekintést nyerhessenek annak menetébe és, ami még fontosabb, megítélhessék annak értékét. Minden kutatási terv egy tudományon vagy akár többféle tudományágon belül él, szem előtt tartja a vizsgálat célját, valamint felvonultat egy sor kutatási stratégiát.

A hagyományos kvalitatív kutatástervezés egy vázlatot készít a vizsgálat lefolytatásáról, mely, Marshall és Grossman szerint a következő információkkal is szolgál ([17] 1995, 38. o.): átfogó megközelítés és logikai menetrend; hely- és mintagyűjtés; a kutató szerepe; adatgyűjtési módszerek; adatvezetés; elemzési stratégia; megbízhatósági tényezők; illetve az idő megtervezése. A fényképezésen alapuló kutatás jövőbeni státusza és elfogadhatósága függhet attól a munkától, melyet a viszonylag konzervatív keretrendszeren belül végzünk, miközben olyan alternatív módjait tárjuk fel a kutatásnak, melyek bár képorientáltak, megfelelnek a hagyományos kutatóknak és érzékenyek az ő módszertani problémáikra. A fotós kutatók munkájából hiányoznak az átfogó kutatási tervek, melyek jó mintákkal, innovatív alkalmazási módokkal, illetve alternatívák hosszú sorával látnák el őket. Egyéb, bejáratottabb megközelítések – például (ön)életrajzi tanulmányok, történelmi kutatások, vagy esettanulmányok – megfelelően begyakorlottak ahhoz, hogy potenciális stratégiai változatokat és lehetséges adatgyűjtési módszerek nyújtsanak. A fotós kutatóknak az antropológusokon és néprajzosokon kívül még nincs rutinjuk a kutatási tervek elkészítésében és kevés a jó gyakorlati modell.

Többek között Bateson és Mead ([2] 1942), Byers ([5] 1964), Collier ([8] 1979), majd Collier és Collier ([9] 1986) az antropológiai és az etnográfiai kutatási tervek terén dolgoztak ki modelleket és fogalmaztak meg felismeréseket. A vizuális szociológián belül azonban már nehezebb jó példákat találni a kutatástervezésre. Riegertől ([20] 1996) van azonban egy érdekes tanulmány, amely a vizuális és a társadalmi változások kapcsolatát tárgyalja. USA-béli kisvárosok lakóinak és látképének hosszabb időszakon át megfigyelt változásain keresztül illusztrálja azokat a módokat, amelyekben különböző hagyományos minőségi és mennyiségi adatokkal vegyített fotózási stratégiák szolgálhatnak egy stabil kutatási terv alapjául. „Képi portréi” bemutatják például a változásokat, amelyeken egy bányászváros 100 év alatt keresztülment, egymás mellé helyezi Dorothea Lange híres 1936-os „Migrant Mother” (Migráns Anya) című képét és egy másik ugyanolyan szerkezetű képet 1979-ből. Rieger dolgozatában olyan részletek találhatók, melyek fontosak egy szociológiai tanulmány megszerkesztésének szempontjából: elméleti alátámasztásokat (úgy, mint a kapcsolat a vizuális és a társadalmi változás között) alkalmaz mintegy szerkezeti vázként a tanulmányon belül; felvázolja a kutatási stratégiák kombinálásának tervét. Elemez különböző vizuális eljárásokat (például miért jó újra levenni ugyanazt a helyet egy bizonyos idő után, a változás bizonyos résztvevőit, újrafényképezni a tevékenységeket, folyamatokat és funkciókat); kiegészítésként felhasznál nem vizuális metódusokat is (például vizsgálja a népességben és a foglalkoztatásban történt változások statisztikáit). Szót ejt a különféle jelzésértékkel rendelkező adatok többszörös ellenőrzéséről, mely megbízhatóbbá teszi a megállapításokat; megnevezi a problémákat (például a társadalmi változás mutatóinak meghatározását) valamint az adatok és felismerések korlátait. Egy képeken alapuló megközelítésnek – mutat rá Rieger – „ragaszkodnia kell azokhoz a bizonyítási és következtetési standardokhoz” (45. o.), melyeket a hagyományos, nem képi alapú vizsgálódás is megkövetel, majd logikai kapcsolatot kell teremtenie, ami a tanulmány elején feltett kezdeti kutatási kérdésekkel kezdődik és a végkövetkeztetésekig terjed.

Nem minden vizsgálódási módszer követi Rieger strukturált megközelítését. Ha a kutatási tervezet „köznyelven szólva... egy akcióterv arra, hogy eljussunk egyik ponttól a másikig” ([31] Yin, 1994, 19. o.), amíg a lényeges módszertani megfontolások szem előtt vannak, többféle utat be lehet járni. Egyes tervek a rugalmasságot emelik ki, amely megkülönbözteti a minőségi kutatást az egyéb módszerektől. 'Willie'-ről, a New York északi részén élő autószerelőről szóló esettanulmányában Harper ([15] 1992) érzékenyebb és reflexívebb hozzáállást tanúsít, mint Rieger. Willie-n keresztül Harper felderíti a kétkezi szakmunka hanyatlását és azt a sokféle tudást, mely ezekben a folyamatokban elvész. Ahogy a tanulmányt olvassuk, érzékelhető a kutató és tárgya közötti empátia, amely

így meghaladja a hagyományos résztvevő megfigyelő szerepét és azt az érzést kelti bennünk, hogy a tanulmány ugyanannyira szól Harperről, mint Willie-ről.

A kutatástervezésben az egyik fő irányadó kérdés, hogy hogyan és mely kritériumok szerint kell kiértékelni az adatokat. Harper itt igénybe veszi a jól megalapozott elméleteket ([11] Glaser és Straus, 1967), hogy elérhetővé tegye az adatokból nyilvánvalóan következő teóriákat, azonban kommentárjában megkülönbözteti Willie belső értelmezését az általa használt szociológiai kerettől, mely a társadalomtudósok számára jelentéssel bírónak írja le Willie világát.

*„Több szempontból is megfigyeltem Willie munkáját, de a kategóriákat, amelyeket alkottam, sajátjaimnak tekintem. Megjelölve és rendszerezve az elemeket, kiválasztottam néhány aspektust Willie természetesnek vett világából, melyeket bemutattam neki a rögzített beszélgetésekben és végül felhasználtam őket, hogy értelmezsem Willie tapasztalati világát úgy, hogy az e kultúrában járatlanok is megértsék.”*

—(Harper, 1992, 9. o.)

Rieger és Harper két teljesen különböző, de hiteles kutatási eljárást ajánl. Mindamellett az eredmények hasonlóak, hisz képeik igazságtartalmát jobban el tudják hitetni, mint sok más vizuálisziológus. Akármilyen vizsgálati tervet terjesztenek elő, mint a kutatási eljárás levezetésének módszertani vázlatául szolgáló anyagot, alapvető igény kell legyen az eredmények megbízhatóságának és a kialakítandó elméleti konstrukcióknak a világossága. A kutatási terv az ismeretelméleti elveket gyakorlati döntésekké alakítja és megmagyarázza a választásainkat.

## Adatgyűjtés

Bármilyen vizsgálatnál fontos lépést jelent az alkalmas kutatási hely és a várt adatforrás meghatározása és elérése. Mielőtt a kvalitatív kutatók elkezdik kiaknázni az adatokat rejtő helyzetet, megfontolandó, hogyan mutatkozik be a kutató az adatközlőknek. Több módszertani szöveg vizsgálja a nyilvánvaló és a rejtett szerepnek, illetve a résztvevő vagy a kívülálló megfigyelésnek a relatív előnyeit és hátrányait ([4] Bogdan és Taylor, 1984; [16] Lincoln és Guba, 1985), de szerintünk az ilyen dichotómia elvont leegyszerűsítése a terepen kialakuló komplex kapcsolatoknak. A döntések, amelyeket meghozunk a terepmunkai szerepünkre vonatkozóan, temérdek eljárási és etikai kérdést vetnek fel, amelyek közül már sokat felvázoltak a kvalitatív kutatás újabb kritikusai. Ezek a kérdések még szembeötlőbbé válnak, mikor a vizuális kutatási stratégiák közegeben vizsgáljuk őket.

Kamerával a kézben, a vizuális kutatók általában gyakorlatiasabb beállítottságúak, mint az egyéb „terepmunkások”, mert olyan módszerekhez kell folyamodniuk, melyek eredményeként hasznos adatot szolgáltató képeket kell készíteni. A fotós kutatás összetettebb volta miatt figyelembe kell venni az (adatközlők részéről) „felhatalmazás” és a (adatokhoz és eredményekhez kapcsolódó) „tulajdonlás” kérdéseit, főként a fényképek körében. Elfogadjuk, hogy a fotózás akár „fenyegető tett” is lehet (ezt kellőképpen bizonyítja az a metafora, amit a fényképkészítés felidéz: „töltünk, célzunk, s lövünk”), mely egy művi produktumot hoz létre, egy olyan tárgyat, mely a fotósok és alanyaik közti, valamint a közvetítő közeg és az előidézett kulturális elvárások közti sajátos kapcsolat terméke. Azt is feltételezzük, hogy a természetesen előforduló tárgyak, események és viselkedések megjelenése egyfajta kapuként szolgál az elfogadotthoz és a mélyen beágyazodotthoz, vagyis a kultúra automatikusan elfogadott aspektusaihoz, amelyek alapvetően fontosak a társadalom kutatásában. Ezért fontos, hogy a fotózás többféle stratégiáját és szerepét kidolgozzuk, amelyek elősegítik a mindennapi világ tanulmányozását a képeken keresztül. Noha nem tudunk elképzelni olyan módszert, amely garantálja, hogy a fotós és tárgya közti reakcióktól mentes kép készül, a fotózás műveletét ne befolyásolja kulturális elvárás vagy maga a technológia, mégis fontosnak tartjuk a fotózás páratlan „ikonikus” képességnek a kihasználását, amely által hasznosan ábrázolhatjuk egy különleges pillanat sajátosságait térben és időben.

A hozzáférésre és szerepre vonatkozó kérdések fontossági sorrendbe állíthatók. Egy kutatási téma természete, még ha gyakorlati síkon nézzük is, a legfontosabb aspektus. Egy középkorú kutató, aki egy fiatal férfi világát kutatja, vagy egy középosztálybeli fehér tudós, aki videót készít a kisjövendelmű spanyolajkúakról, jogosan állíthatja, hogy ők, mint „kívülállók” kritikus távolságban állnak az aktuális problémától. Ez a felfogás hiteles, mivel a „kritikus távolság” megengedi, hogy a magától értetődőt, mint problémát kezeljék – ahogyan tette ezt Robert Frank ([10] 1955) is *Az amerikaiak* című művében. Másrészt azonban ez a „kívülálló” státusz megakadályozhatja a kutatókat abban, hogy védett területre behatoljanak. Mérlegelni kell és meg kell fogalmazni a helyzetünk által okozott előnyöket és hátrányokat, valamint azokat az eseteket, amikor a kamera gátolja vagy segíti céljaink elérését.

A „kívülálló” kutatók és kutatásaik tárgya közti határozott elkülönülés fenntartásnak egyik alternatívája lehet, ha egyfajta „hidat” építünk közéjük. Worth és Adair ([30] 1972) alkalmazta ezt a megközelítést, mikor megtanította

a navajo indiánoknak a filmkészítés technikáját, így ők maguk mutathatták be hagyományaikat és rítusait. Worth és Adair azt remélték, hogy felajánlván nekik az eszközöket, amelyekkel vizuálisan bemutathatják saját kultúrájukat, a navajok belső, énikus leírást fognak adni. Mivel a film nem tartozott a navajok saját ábrázoló közegei közé, a vizsgálatot megelőzően a kutatók megpróbálták megtanítani nekik a filmkészítést egy olyan, semleges nézőpontból, amely mentes azoknak a kulturális kódoknak és konvencióknak a torzításától, amelybe Worth és Adair szocializálódott. Megkérték a navajokat, hogy meséljék el kultúrájukat egy számukra idegen kommunikációs közeg felhasználásával. Mindazonáltal *A navajok szemén keresztül* olyan innovatív kutatási modellt mutat be, melyet már a tudományos és a szakmai körök is átvettek.

Az adatokat össze lehet gyűjteni rejtve, titokban is. A fotósok elbújhatnak a közönség elől, vagy választhatják a teleobjektívet, mely lehetővé teszi a fotózást nagyobb távolságból is. Néhány kutatási téma emellett a stratégia mellett szól. Például időmintákat lehet összeállítani egy bizonyos helyről annak érdekében, hogy a használat vagy tevékenység jellemzőit megismerjük. De ha a kutató azt reméli, hogy a közösség közelébe jut és az el is fogadja őt, nagy kockázatnak teheti ki jövőbeni kapcsolataikat, hogyha ilyen technikákat kezd alkalmazni. Mik a további következményei annak, ha a „kémet” leleplezik? Az ilyen felfedezések veszélyeztethetik a kutatók hitelességét, s ebből következően a bizalmat szinte lehetetlen fenntartani. Legtöbb esetben a távolról fotózás csak felszínes adatokat szolgáltat, melyeket könnyen úgy magyaráznak, mint a „kívülálló arroganciájának” eredményét. A rejtett fényképezés gyakrabban fedi fel a kutatók kellemetlen érzését saját fotózási eljárásukkal szemben, mintsem hogy bepillantást adnának a megfigyelt alanyok mindennapi életéről.

A kutatási téma természete kell meghatározza a vizsgálat tárgyához való hozzáférés, illetve a kutató/fényképész szerepének stratégiáit, de számolni kell azzal, hogy a kutatás alanyai rendelkeznek bizonyos társadalmi pozícióval. Mikor a kutatók kidolgozzák a programjukat azt is figyelembe kell venni, alanyaik mennyire hajlandóak arra, hogy tanulmányozták őket; a különböző társadalmi csoportok tagjai pedig több-kevesebb szkepticizmussal tekinthetnek az egész kutatási eljárásra (sőt, magára a kutatóra is). Ráadásul a különféle közösségeknek más és más védekező mechanizmusai vannak, melyekkel elhárítják a vizsgálódók elkerülhetetlen „betolakodását”. Néhány esetben a kutató és alanya közti erőkülönbség lehetetlenné teszi a nyílt megközelítést, ahogy Taylor ([26] 1989) fogalmaz:

*„Rengeteg olyan etnográfiai tanulmányt találhatunk, melyben a viszonylag „erőtlen” csoportok a vizsgálat tárgyai, mint például az iskolások, a betegek és hátrányos helyzetűek, vagy a melegek és a kábítószerfüggők; ám nagyon kevés olyat, (ha egyáltalán találunk), amelyik a hatalommal rendelkező csoportokról (vezető politikusok, magasabb rangú közalkalmazottak, vagy hadügyi vezetők) szól. Ez nem azért van, mert a szociológusokat nem érdekli a hatalom és annak alkalmazása. Igenis érdekli őket. Ez egyszerűen csak azért van, mert a szociológusok (és más lehetséges megfigyelők) az esetek nagy többségében nem férnek hozzá a hatalom központjaihoz. Az egyetlen ismeret, mely birtokunkban van arról, hogy mi folyik a hatalommal rendelkező csoportokon belül, onnan fakad, hogy a résztvevők közül egy beszámol erről, de még akkor is (legalábbis Nagy-Britanniában) felmerülnek problémák a nyilatkozatok közzétételével kapcsolatban. A hozzáférhetőség problémája mutatja, hogy amit elérhetünk a résztvevő megfigyelése által, az szigorúan behatárolt.”*

—(Taylor, 1989, 66-67. o.)

Ez a forgatókönyv sok formában ismétlődik és rejtőzködésre ill. fondorlatosságra készíti a vizuális kutatókat annak érdekében, hogy hozzáférjenek az adatokhoz. Miközben megállapítjuk, hogy az eliteknek több lehetőségük van arra, hogy korlátozzák a kívülállók „szabad bejárást” saját társadalmi miliójukba, be kell tartanunk néhány érvényben lévő etikai és morális megkötést is, mint például vallási korlátokat, az egyének és csoportok jogait a magánélethez, biztonságukhoz és egészségükhöz. Példának okáért, egyik, a különböző társadalmi osztályokbeli amerikai édesanyák napi életéről szóló összehasonlító vizsgálata során Schwartz hónapokat töltött azzal, hogy felkeresett és meginterjúvolt gazdag nőket, akik legtöbbször nem egyeztek bele a fényképes tanulmányban, vagy később férjeik kérték őket a visszautasításra. A felhozott indokok közt szerepel egy házaspár jogos féltelme is, hogy a gyermekeikről publikált fényképek akár egy gyermekrablási kísérlethez is vezethetnek. Itt jegyezném meg, hogy a hátrányosabb helyzetű anyák ugyanannyira vonakodtak, hogy fotózzák őket, de aggodalmaik egészen más természetűek voltak. Annak tudata, hogy a hatalommal rendelkező csoportok megtagadják a hozzáférést a szakértő kutatóktól, különösen a kamerát cipelő terepfigyelőktől, növeli a valószínűségét annak, hogy a vizuálszociológusok alkalmazni fogják a rejtőzködést, illetve a rejtett kamerákat, vagy az oly megvetett, a sztárok után lopakodó paparazzik módszerét. Miközben a leplezett vizsgálódás hasznos fényképadatokkal szolgálhat, aláaknázza a résztvevő megfigyelés lehetőségeit és fontos akadálya annak, hogy megtudjuk, vajon a kutató megragadta-e igazán az alanyok tapasztalatait. Természetesen az érem másik oldala az a tehetetlenség, amely

a hatalom nélküli egyéneket és csoportokat jellemzi a betolakodás elleni védekezésben. A kutatók túl gyakran hajlamosak arra, hogy kitérjenek eme morális dilemmák elől; az általuk felvetett konkrét kérdéseket ki kell fejteni a kutatási stratégiák tervezésében és kivitelezésében, hogy elkerüljük a vizsgáltak jogainak megsértését.

A helyénvaló viselkedés megválasztása csak a kezdete a terepmunkának, amibe belefogunk. Minden profi kutató ellenőrzi az eljárás során, hogy kialakította-e az összhangot kutatásának alanyaival, de a kamerák további bonyodalmat jelentenek a vizsgáltak és a kutató számára egyaránt. Mivel a fotózás egy népszerű hobbi, mely áthatja a nyugati iparosodott társadalmakat, a kutatásainknak alávetett személyek valószínűleg otthonosan mozognak a fényképek elkészítésében és megtekintésében egyaránt. Az amatőr fényképezés mintaként szolgál és elősegíti, hogy a kutatás alanyai megértsék a vizuálszociológusok munkáját és felszereléseik használatát. De mint vizuálszociológusok, gyakran szakképzett fényképészek mutatjuk magunkat; és mivel különféle dolgokat, embereket és eseményeket fotózunk a kutatás keretében, ezért alanyaink a vizuálszociológust a fotóriporterrel hasonlítják össze a saját besorolási szempontjai szerint és ezáltal értik meg, hogy mi történik. A terepmunkánk során a jelen szerzőket kezdetben elkönyvelték kíváncsi amatőröknek, majd professzionális fotósoknak, újságíróknak, végül művészeknek is. Habár egyik féle besorolás sem fedti le pontosan azt a tevékenységet, melyet mi folytatni szándékozunk, ez a széles körben elterjedt megítélés hasznos kiindulópontként szolgál a párbeszéd megkezdéséhez, hogy tisztázzuk céljainkat és eljárás módunkat. Bármilyen legyen is a nyitány, akár a tevékenységeink, a felszerelésünk, vagy az időjárás megvitatása, az első találkozások a közösség tagjaival megalapozhatják (sőt, meg is *kell*, hogy alapozzák) a jövőbeni adatgyűjtő munkálatokat. A hovatartozásunkat – hogy barát vagyunk-e vagy ellenség számukra – gyakran ezen kezdeti beszélgetések alatt ítélik meg.

A kamera bemutatása a résztvevőknek történhet akár az első napon is egyfajta „konzervnyitásként” ([9] Collier és Collier, 1986; [22] Schwartz, 1989), vagy csak egy bizonyos idő után, apránként ([19] Prosser, 1992). Az „óvatos” eljárás során eleinte csak körbejártunk a területen a kamerával, „a tokból kivéve, a vállon lógatva, mint egy bizsuékszer”-t, és a biztonság kedvéért csak az épületeket fotóztuk; csak sokkal később kíséreltük meg a „komoly” fényképezést, amikor a résztvevők már megszokták a gondolatot, hogy fényképezés folyik. Akár azonnal, akár fokozatosan vezetjük be a fényképezőgépet, a vizuálszociológusnak magabiztosan kell végrehajtani a szükséges fényképezési feladatokat, s játszi könnyedséggel kell bánni a felszereléssel. Azok a fotósok, akik izgatottak vagy nem magabiztosak, sokszor átragasztják ezeket az érzéseket a körülöttük lévőkre is és ennek következtében tevékenységük gyanússá válhat. A kutatás korai fázisai során a kevés fényképezési tapasztalattal rendelkező kutatóknak hasznos, ha először a természeti környezetet térképezik fel. Ez több feladatot is megold párhuzamosan: segít a fotósnak hozzáidomulni az ismeretlen környezethez és szerephez; láthatóvá teszi a fotóst a közösség számára, és alkalmakat teremt a társas érintkezésre; és vizuális katalógust eredményez a fizikai környezetről, amelyben a munka folyik. Nem csak a vizuálszociológusnak kell otthonosan mozognia fényképészként, hanem az alanyok komfortérzetére is rá kell hangolódni. Azok a fotósok, akik nem képesek erre, kockára teszik a munkájuk minőségét és az alannal való harmónia fenntartását, amely szükséges ahhoz, hogy a kutató a terepen sikeres lehessen.

A kamera és a fénykép rugalmas eszközök, amelyek segítségével különböző módszerekkel gyűjthetünk adatokat. Ebben a bevezetésben egy rövid felsorolás keretén belül, megvizsgálunk néhány lehetőséget. A talált fotók (mint például a történelmi dokumentumok) hasznunkra válhatnak a múlt felderítéséhez, viszont gyakran hiányoznak belőlük fontos összefüggések, mint például a fényképész és az alany kapcsolata, a fotó elkészítésének oka és hogy miért maradt fent egy bizonyos kép, miközben sok más adat nem, és mi volt a fényképész szándéka. Hogyan is értelmezhetnénk egy képet kontextusa nélkül? Léteznek alternatív adatformák és módszerek, amelyek segítenek a kezdeti értelmezésben. A történelmi fotók koruktól és eredetüktől függetlenül felvilágosíthatnak vagy félrevezethetnek minket, ha megfelelő „befoglaló keret” nélkül vizsgáljuk őket ([27] Trechtenberg, 1989). Ez a „keret” lehet egy elemzés vagy adat, például kortárs iratok, jegyzetek és a fotós vagy az alany életrajzi adatai. A történelmi, politikai, társadalmi és kulturális információk gyakran elősegítik az értelmezést azáltal, hogy segítségükkel alaposabban feldolgozhatjuk a dokumentum eredetét. Azonban, mint minden kvalitatív kutatásnál, minden adatnak megvannak a saját korlátai és annak veszélye, hogy olyat állítunk, amit nem tudunk igazolni. A történész és a levéltáros szakértelme segítségével felfedezhetjük bizonyos fotók jelentését. Példának okáért, amikor a spanyol polgárháború egy jelképét, Robert Capának a *Life* című folyóiratban 1936-ban megjelent „*A milicista halála*” című képét mindenki átverésnek gondolta az 1970-es években. Azonban amikor egy amatőr történész bizonyítékokra lelt a kép eredetiségével kapcsolatban, nemcsak a kép hanem Capa megbízhatósága is azonnal helyreállt.

A kutatók által létrehozott képeket „képi adatfelvétel”-ként vagy „vizuális naplók”-ként használjuk. Habár ez a két fogalom szinonimának tűnhet, mégis van egy lényeges különbség köztük, egy eltérés, amely a fényképészetnek a valóság torzítatlan megjelenítésére vonatkozó lehetőségeit tükrözi különféle helyzetekben.

Ha képi felvételnézzük a képeket, azt látjuk, hogy a kutatók a fényképészetre, mint valamilyen „extra-szomatikus” memóriára támaszkodnak. A fényképezőgép „fáradhatatlansága” a folyamatos képkészítés során azt mutatja, hogy a „fényképes feljegyzések” többet érnek, mint a fáradt társadalomtudós terepmunkája során jegyzeteltek. Ha már fáradtak és kimerültek vagyunk, a gép még akkor is bírja szusszal, amíg van elég film és elem hozzá. A kimeríthetetlen fényképezőgéppel készített fotók ráadásul később is katalogizálhatóak és elemezhetőek. Tehát a gép sokszorosító- és utánpótló képességét két alapvető módon hasznosíthatjuk: mint kellék vagy kiegészítő egy etnográfiai terepmunka naplővezetéséhez, vagy ha a hangsúly a képi részletek módszeres megörökítésén van, a tárgyak, események, helyek, jelek és viselkedési interakciók reprodukálására.

„Vizuális napló” készítésekor más jelentéstartalmak kerülnek előtérbe, melyek a fényképészet, mint műfaj más megközelítésével függnek össze. Ahogyan azt Paul Byers ([6] 1966) kijelentette még a „játszma” kezdetén, „*nem a fényképezőgépek készítik a fotókat, hanem az emberek*”. Bár a gépek nem fáradnak, az exponáló gombot lenyomó társadalomtudósok igen; és tisztánlátásuk foka a terepmunka végéhez közeledve befolyásolhatja, hogy mit veszünk bele a képbe és mit hagyunk ki belőle, valamint hogy hogyan rendezzük meg a cselekményt a lencsék előtt. Az „ember vagy gép”-téma mellett felmerül egy jelentősebb kritika is a fényképészet tényszerű használatáról. Különböző felszerelés alkalmazása különböző fényképészeti „világképet” eredményezhet. A nagy vagy közepes méretű gépek másképpen mutatják be a világot, mint egy harmincöt milliméteres; a lencsék kiválasztásán múlik, hogy összerántjuk vagy kitágítjuk-e a látott teret, s ezzel más és más érzést keltünk a nézőben. A természetes vagy mesterséges fény választása, színes vagy fekete-fehér filmtekercsek használata és még számtalan más lehetőség formálja a megjelenítések természetét. Ha ehhez a listához még hozzáadjuk a fényképész esztétikai hajlamait, a lencsék előtt megjelenő tárgyakhoz és eseményekhez való érzelmi viszonyulását, jártasságát, a fénykép „képi felvételnézzük” fennálló szentsége azonnal sérül. Pedig a fent említett tényezők mindegyike belejátszik a fényképek elkészítésébe.

A fényképek vizuális naplőként való felfogása szerint a kutató és a műfaj sajátosságai is része a kutatási folyamatnak. Így a napló egy önreflexív és tudományos krónikája a kutató terepreérkezésének, részvételének, valamint a terepről való távozásának. Az ily módon létrehozott képek tehát egyedi eredményei egy kutató és egy sokaság kölcsönhatásának egy bizonyos térben és időben, egy bizonyos eszköz megfelelő használatával. Eme sok változó egyidejű figyelembe vétele a fényképészeti eljárásból még tisztábban elkülöníti a képi adatfelvétel és a vizuális napló fogalmait. Ezzel összhangban, amikor képi felvételnézzük tekintünk a fényképekre, több lehetőségünk van az összehasonlításra, mert mentesek különféle fotósok „egyéni sajátosságai”-tól. Másfelől viszont a naplónak szánt fényképek jobban tükrözik a kutató következtetéseit (vizuális napló-megközelítéshez lásd pl. [24] Schwartz, 1993). Bármelyik mellett teszi le a voksot a kutató, akár vizuális naplót, akár képi felvételt készít, tanácsos, hogy közelítésmódját tegye nyilvánvalóvá és egyértelművé, hogy kollégái könnyebben értékelhessék az általa levont és közzétett konklúziókat. Ez a megkülönböztetés rimel a Worth által ([29] 1980) felállított különbségre a „kultúrának a” dokumentuma és a „kultúráról szóló” dokumentum között. Az első esetben olyan dokumentumokról beszélhetünk, amelyeket a kultúra tagjai maguk készítenek, míg a második változat esetében kívülállók által készítettéről. Még tovább megy Ruby ([21] 1976), amikor azt állítja, hogy az antropológusok fotóit hasznos úgy is tekinteni, mint a vizuális antropológia kultúrájának dokumentumait és egyúttal a másik „fél” kultúrájáról készült felvételeket.

A kutatók által készített fényképeket gyakran használják fel az adatgyűjtés folyamán, mint interjú eszközöket. Ennek a „fotós interjú” módszernek több formája is van, mint például interjú készítése egyénnel, csoportokkal és gyermekekkel, olyanokkal, akik könnyebben reagálnak képi, mint szóbeli ingerekre. Korábban már közöltünk egy függelékkel a fényképek interjú eszközként való alkalmazásáról ([23] Schwartz, 1989b):

*„A fényképek megtekintése olyan társas tevékenység, amelyet a társadalmi közeg, a kulturális konvenciók és a csoportnormák is befolyásolnak. Némi előismeret is szükségeltetik arról, hogy viszonyulnak a fotókhoz, ahhoz, hogy az alanyokat szóra bírjuk fotók segítségével. Így ugyanis ki tudunk dolgozni módszertani stratégiákat, és a kapott adatokat értékelni tudjuk az adatközlők közös tudása szerint.”*

—(Schwartz, 1989b)

Bár nincs egyöntetű meghatározás, a fotós interjú ([14] lsd. Harper 1988, [22] Schwartz 1989a, [28] Walker és Weidel 1985) azt jelenti, hogy egyedi vagy csoportos fényképeket válogat a kutató feltételezve, hogy azok az interjúalanyok számára is jelentőséggel bírnak. A fényképeket egyéneknek vagy csoportoknak mutatják meg azzal a céllal, hogy felfedezzék a résztvevők értékeit, hiedelmeit, viselkedésmintáit, valamint azért, hogy előhívjanak emlékeket, vagy megfigyeljék a csoportdinamikát vagy rendszert. Természetesen a különféle tudományterületek kutatói a különféle ismeretelméleti előfeltevések birtokában másként közelítik meg ezt a

módszert (a pszichológiával kapcsolatban lásd: Cronin). Egy kevésbé konvencionális, szociológiai alkalmazás a pszichológiából merít inspirációt: a képeket projekciós eszközként alkalmazza, hasonlóan a befejezetlen mondatokhoz vagy tintapacákhoz. Ez a megközelítés azonban nem a képek kétértelműségén alapul, hanem céltudatosan provokatív és sokkoló és az elfojtott nézetek előhívására hivatott. Prosser ([19] 1992) egy jó példát hoz fel a megközelítés oktatási környezetben való alkalmazására. A „*Diák graffiti*” című képet megmutatták egy középiskola tanári karának. A fénykép egy könyvről készült, amelynek címét az eredeti *Nine Modern Poets, An Anthology*-ról *Nine Nude Puffs in an Orgy*-ra [Kilenc pucér graffitiző egy orgián] változtatták. Ahogyan azt előzetesen is gondolták, amikor a fényképet megmutatták, a vezetőség mindig máshogyan reagált, amely reakciókat más, passzív módszerekkel nem biztos, hogy elérhették volna. A cél az volt, hogy ne a fénykép tartalmáról alkossanak véleményt, hanem hogy a fénykép által beindított érzelmeket fedjék fel. Ez a módszer provokatív, de nem feltétlenül agresszív.

Mindegy, hogy milyen stratégiát választ a kutató, de annak összhangban kell állnia a fényképészetről alkotott eredeti felfogással. A adatrögzítésként felépített képeket máshogyan alkalmazzák, mint azokat, amelyek a kutató önreflexív vizuális naplójának részei. Bár mindegyik megközelítés jó interjúalapként szolgálhat, a képi kutatóknak meg kell érteniük az adatközlő megközelítést a fénykép értelmezésében. A kutatók gyakran biztosak célkitűzéseikben, amikor kiválasztják az interjúkhoz szükséges képeket, de gyakran meg is lepődhetnek (sőt, csalódhatnak is akár) a képek által kiváltott hatások láttán. A teljesen váratlan vagy csapnivalóan rossz válasz ritkán kerül be a kutatási beszámolóba. Mivel sok ember tölt időt fényképnézéssel – a sajtóban, hirdetésekben, családi albumokban, galériákban –, a kutatóknak gondosan el kell magyarázni a hasonlóságokat vagy különbségeket az interjú környezet és más, fényképnézési közegek között, hogy az alanyok is tisztában legyenek feladataikkal. Ezek után már a kutató felelőssége értelmezni az alanyok reakcióit a fényképekre és hogy ezeket a konklúziókat is bevegye az elemzésre váró adatok közé.

## Elemzés

Amikor a kvalitatív kutatások során fényképészeti adatokat elemzünk, egy sor induktív és formatív tevékenységet végzünk a kutatási folyamat keretei között. Ahogyan más kvalitatív kutatási stratégiák esetében, a képi kutatásban is az elemzés a terepmunkánál kezdődik, hogy további megfigyeléseket tehessenek még a terepmunka vége előtt. Caldarola ([7] 1985) kidolgozott egy módszert a fényképészeti etnográfiai kutatásba való integrálására, amely rendszeres képnézési fázisokat tartalmaz az alanyokkal. Ezzel a módszerrel az adatokat folyamatosan ellenőrzik a kutatás előrehaladtával és újabb megállapításokat tehetnek, amelyek a későbbi adatelemzéshez lesznek fontosak. Minden adatnak van erőssége és korlátja, de a gyatra, vagyis érvénytelen, valószínűtlen vagy megbízhatatlan adatmorzsákat felesleges elemezni. Az első probléma a képek értelmezője számára, hogy hogyan bizonyosodjon meg azok valóságosságáról és hihetőségéről. Mivel nem a fényképezőgépek fényképeznek ([6] Byers, 1966), a kép készítőjének gyengéit és részrehajlását kell alaposan megvizsgálni. A környezet teljes részletezése (ha egyáltalán lehetséges) lehetővé teszi a fényképek korlátainak és megbízhatóságának megállapítását, ami azt jelenti, hogy megértjük mind a külső mind a belső fotokontextust. Ezek összetett kontextusok, melyek tükrözik: a tudományát, a kutatás alapelveit és az elméleti vázat, amelyben a kutató dolgozik; az egyenlőtlenség mértékét a kép készítőjének kultúrája (etnicitás, vallás, nem, osztály és értékek) és a kép témája között; a mikrokontextust, amely a fényképező és a lefényképezett közötti dinamikus kapcsolatot formálja; és végül képelméleti alapvetéseket. A képelmélet egyre nagyobb fontosságra tesz szert a vizuálszociológusok körében, mivel az ábrázolást problematikusnak értékeli. Megvizsgálja a különbségeket és a kapcsolatokat a képek és a szavak között, vagy ahogyan azt Mitchell ([18] 1994, 5. o.) kifejti, „*a képi és szóbeli ábrázolás kölcsönhatásait a közegek különféle változataiban, elsősorban az irodalomban és a képi művészetekben*; és tanulmányozza a kétdimenziós felületen való ábrázolat és annak a hatalom-, érték- és társadalmi befolyás témáihoz fűződő kapcsolatát. Bármiféle, makró- és mikrókontextusra vonatkozó információ nélküli fényképelemzés elfogadhatatlan, mivel a képkészítés- és befogadás elárulja viszonyulásunkat a képekhez.

Számos elméleti és gyakorlati megközelítése létezik a fényképelemzésnek. Az egyik a „jelek doktrínája”, amely Barthes „*A jeltan elemei*” című munkáját veszi alapul, valamint a denotáció-konnotáció párosítást, Pierce szemiotikáját vagy – mostanában – a szocio-szemiotikát ([12] Gottdiener, 1995). A skála másik végén Collier ([8] 1979) megközelítése áll:

*„Először is nyíltan kell közeledünk a fényképekhez (Hall, 1974), hogy azok holisztikus tartalmát megközelítsük. Ezt a kezdeti tapasztalatot akár úgy is hívhatnánk, mint „az ábrázolás vizuális hangjának meghallgatását”; a kutatók minden érzékszervükkel koncentrálnak, hogy még mélyebben érintse őket a dokumentált valóság”.*

—(Collier, 1979)

A strukturalista és a hermeneutikai vizsgálat között több specifikus értelmezési megközelítés is létezik. Caldarola ([7] 1985) mellett Ruby ([21] 1976) is kritizálja, ahogyan az antropológusok származtatják a jelentéseket a képekből, új módszereket ajánlva; Collier és Collier ([9] 1986, 178. oldal) négylépcsős elemzési modellt vezetnek be, amelyet a kutatási témakörök széles körében alkalmaznak; Ball és Smith ([1] 1992) a képértelmezés általános elméleti megközelítéseit írják le; Collier ([8] 1979) három átfogó képértelmezési megközelítést javasol az érdeklődéstől függően (makroelemzés és nyílt érdeklődés, strukturált és mikroelemzés, valamint a viselkedés mikroanalízise); Chalfen pedig jó példával szolgál az egy lényeges terület elemzési vázára. A közös szál, amely mindegyik megközelítésen végigfut, az az, ahogyan az elemzőt az elmélet felé vezetik (inkább lényegretörő, mint világrengető elmélet fele), és ahogyan a felmerülő ötleteket ellenőrzik.

Minden képi adat értelmezése megkíván egy elméleti keretet. A keret segít a nagy mennyiségű adatok kezelésében, egyfajta logikát adva a rendezéshez, címkézéshez és kategorizáláshoz. Az értelmezési folyamat bőven a kép megtekintése előtt elkezdődik és akkor történik meg valójában, amikor például arról döntenek, hogy miről és milyen módon készítsék el a képet. Harper ([15] 1992) őszintén leírja ezeket a korai, bizonytalan elemzési lépcsőfokokat:

*„A műhelyről készült első fényképeimben semmi kapcsolat nem volt Willie nézőpontjával. Csak egy érdeklődő idegen által készített egyszerű fotók voltak, melyek a műhely érdekesebb történéseit örökítették meg. Howard Becker azt mondta volna, hogy mindenféle elmélet nélkül fényképezek. Az elmélet szerinte „gondolatok halmaza, amellyel megérted a helyzetet, miközben lefényképezed. Az elmélet megmondja, ha egy kép értékes információt tartalmaz, ha azt közvetíti, amit érdemes. Megadja a kritériumokat, amelyek alapján elkülöníthetők az érdemi adatok és állítások azoktól, amelyek nem tartalmaznak semmi értéket, semmi olyasmit, ami növelné a társadalomról szerzett tudásunkat”*

(...)

—(Harper, 1992, 12. oldal).

A fényképek értelmezése függ attól is, hogy milyen társadalmi mondanivalót keresünk, vagy milyen intellektuális rejtvényt próbálunk megfejteni. Nézzük, például két képet két igazgatóhelyettesről, akiknek tehát társadalmi státuszuk igen hasonló és hasonló feladatot látnak el egy angol középiskolában.

A fényképeket, egy munkahelyi szokásokat vizsgáló *összehasonlító* tanulmányhoz készítették, hogy adatokat szolgáltatassanak az igazgatóhelyettesek szokásaiban fellelhető hasonlóságokra és különbségekre. Két „szeletét” alkotják az összetevőknek, amelyeket szembeállítanak egymással és más adathalmazokkal. Az elemzés kiindulópontja lehet a fényképek értelmezése a Collier és Collier-féle ([9] 1986, 47. o.) „kulturális leltár” szerint: *„Az egyébként hétköznapi tárgyak térbeli elrendezése sokszor tükrözheti a különböző kulturális csoportok különféle kulturális szokásait”*. Mindkét iroda tartalmaz proxemikus információt, számadatokat, információkat a technológiai fejlettség szintjéről és a lakberendezési tárgyak esztétikájáról is. A tárgyak térbeli elhelyezése nem önkényes, hanem sokat elárul az igazgatóhelyettesekről, arról, hogy kik is ők, mit csinálnak és hogyan viselkednek saját irodájukban.

Az elemzési keret kiválasztásakor ugyanazt a logikát kell követni, amit a vizuális kutató az átfogó megközelítésében is alkalmaz. Nem győzzük ismételni, hogy maguknak a kutatóknak is tisztában kell lenniük azzal, ahogyan a képeket és a kutatásban betöltött szerepüket értelmezik, így a megfelelő módszertani stratégiát következetesen végig tudják vinni. A képi felmérésként készített képek más elemzési stratégiát követelnek meg, mint a vizuális naplók. Worth ([29] 1980) fentebb már említett, kétféle dokumentumtípusa – amit az általa és John Adair által készített *„A navajok szemével”* című műre épít – jól példázza azt az elméleti letisztultságot és körültekintést, melyet mi is ajánlunk mind a képi kutatóknak, mind a többi kvalitatív kutatónak. (...)

## Konklúzió

Mint minden áttekintéssel, a kutatási eljárással kapcsolatban is szelektívek és tömörek voltunk és ez néhány dolog kihagyását eredményezte. Nem vitattuk meg például a mintavételt, az ábrázolás vagy az „etika” témáit.

Ebben a fejezetben a minket a terepmunka során segítő tevékenységeknek csak egy szűk körére szenteltünk figyelmet: a kutatástervezésre, az adatgyűjtésre és az elemzésre. Mindazonáltal ezek a témák igen fontosak a képi kutatás megszervezésében és végrehajtásában, valamint az újonc kutatók számára, ha nem is teljes képzést, de információt nyújtottunk. A képalapú kutatás mint társadalmi érdeklődés egyre inkább fejlődik és csiszolódik mind elméleti, mind módszertani síkon. Ebben a fejezetben megvitattuk a főbb módszertani problémákat és megpróbáltuk egyensúlyba hozni az elméleti keretet a gyakorlati megközelítéssel. Végig központi téma volt az, hogy a különféle elméleti megállapítások és a kutatási eljárás különböző fázisai milyen fényképezési stratégiákat igényelnek, hogy a kvalitatív kutatásban vizuális irányvonalat tudjunk adni.

## Irodalom

- [1] BALL, M.S.. SMITH, G.W.H.. *Analysing Visual Data*. 1992. \_pagenums\_. Sage.. Newbury Park.
- [2] BATESON, G.. MEAD, M.. *Balinese Character, Special Publications of the New York Academy of Sciences, Vol. II.*. 1942.
- [3] BARTHES, R.. *Elements of Semiology*. 1964. The Noonday Press.. New York.
- [4] BOGDAN, R.. TAYLOR, S.. *Introduction to Qualitative Research Methods*. 1984. \_pagenums\_. John Wiley.. New York.
- [5] BYERS, P.. 'Still photography into the systematic recording and analysis of behavioural data', *Human Organization*, 23. 1964. pp. 78-84..
- [6] BYERS, P.. 'Cameras don't take pictures', *Columbia University Forum* 9. 1966. pp. 27-31..
- [7] CALDAROLA, V.. 'Visual contexts: A photographic research method in anthropology', *Studies in Visual Communication*, 11, 3. 1985. pp.33-53..
- [8] COLLIER, J.. 'Evaluating visual data' in WAGNER, J. (ed.) *Images of Information*. 1979. Sage Publications.. Beverly Hills.
- [9] COLLIER, J.. COLLIER, M.. *Visual Anthropology: Photography As a Research Method*. 1986. \_pagenums\_. University of New Mexico Press.. Albuquerque.
- [10] FRANK, R.. *The Americans*. 1955. Aperture.. New York.
- [11] GLASER, B.G.. STRAUSS, A.L.. *The Discovery of Grounded Theory*. 1967. Aldine.. Chicago.
- [12] GOTTDINIER, M.. *Postmodern Semiotics: Material Culture and the Forms of Postmodern Life*. 1995. Basil Blackwell.. Oxford.
- [13] HAGAMAN, D.. *How I Learned Not to Be a Photojournalist*. 1996. University Press of Kentucky.. Kentucky.
- [14] HARPER, D.. 'Visual sociology: Expanding the sociological vision', *The American Sociologist*, 19, 1. 1988. pp. 54-70..
- [15] HARPER, D.. *Working Knowledge: Skill and Community in a Small Shop*. 1992. University of California Press.. Oxford.
- [16] LINCOLN, Y.S.. GUBA, E.G.. *Naturalistic Enquiry*. 1985. \_pagenums\_. Sage.. Newbury Park.
- [17] MARSHALL, C.. GROSSMAN, G.B.. *Designing Qualitative Research*. 1995. Sage.. London.
- [18] MITCHELL, W.J.T.. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. 1994. University of Chicago Press.. Chicago.
- [19] PROSSER, J.. 'Personal reflections on the use of photography in an ethnographic case study', *British Educational Research Journal*, 18, 4. 1992. pp. 397-411..
- [20] RIEGER, J.H.. 'Photographing social change', *Visual Sociology*, 11, 1. 1996. pp. 5-49..



- [21] RUBY, J.. *'In a pic's eye: Interpretative Strategies for derivinh significance and meaning from photographs'*, in *Aftermage (March)*. 1976. pp. 5-7..
- [22] SCHWARTZ, D.. *'Legion post 189: Continuity and change in a rural community'*, *Qualitative Sociology*, 12. 1989a. pp. 103-33..
- [23] SCHWARTZ, D.. *'Visual ethnography: Using photography in qualitative research'*, *Qualitative Sociology*, 12, 2.. 1989b.
- [24] SCHWARTZ, D.. *'Superbowl XXVI: Reflections ont he manufacture of appearence'*, *Visual Sociology*, 8, 1. 1993. pp.23-33..
- [25] STAKE, R.E.. *The Art of Case Study Research*. 1995. Sage.. Thousand Oaks.
- [26] TAYLOR, R.. *'Research in child abuse'*, in BURGESS, R. (ed.) *Investigatomg Society*. 1989. Longman Educational.. London.
- [27] TRACHTENBERG, A.. *Reading American Photographs: Image as History Mathew Brady to Walker Evans*. 1989. Hill and Wang, the Noonday Press.. New York.
- [28] Walker, R.. Weidel, J.. *'Using photographs in a discipline of words'*, in BURGESS, R: (ed.) *Field Methods int he Study of Education*. 1985. pp. 191-216.. falmer Press. Lewed.
- [29] WORTH, S.. *'Margaret Mead and the shift from visual anthropology to the anthropology of visual communication'*, *Studies in Visual Communication*, 6, 1. 1980. pp. 15-22..
- [30] WORTH, S.. ADAIR, R.. *Through Navajo Eyes: Explorations in Film Communication and Anthropology*. 1972. Indiana University Press.. Bloominton.
- [31] YIN, R.K.. *Case Study Research: Design and Methods*. 1994. Sage.. Beverly Hills.

# ***Sarah Pink: A fényképészet, mint felvevőeszköz: a fényképes felmérés lehetőségei***<sup>1</sup>

## **Kezdet: az első kép készítése**

Kutatásról kutatásra változik, hogy mikor lehet elkészíteni az első fényképet. Néha a fotózás indítja be a kutatás munkáját és az adatközlőkkel a kapcsolatot. Más helyzetekben a kutatóknak várniuk kell a fényképezéssel több hónapot. Már hangsúlyoztam, mennyire fontos megismerni azt a vizuális kultúrát, amelyben dolgozik az ember. Ennek megismerése az ilyen döntések alapja. Erkölcsi kérdés, hogy az etnográfus ne csak azt vizsgálja, hogy a fényképezés hol illeszkedik bele a helyi vizuális kultúrába, hanem azt is, hogy a fényképezés gyakorlata hogyan hathat a helyi gazdaságokra és másokra.

Több példa mutatja, hogy hogyan kezdeményezheti és támogathatja a kutatást a fényképezés. Collier és Collier ([1] 1986) ír arról, hogy a fényképezőgép kétféleképpen is lehet "konzervnyitó", mindkettő az adatközlőkhöz való közeledést segíti elő. Egyrészt, a „fotós” szerepében a kutató eszményi helyzetből tudja „megfigyelni” a vizsgálandó kultúrát vagy csoportokat. Másrészt a fényképek megmutatása visszajelzést nyújt a képekről és azok tartalmáról, miközben kapcsolatokat kovácsol a közösség tagjaival. Indokot adhat a további találkozókra és fényképezésre, valamint arra, hogy az adatközlőket otthonukban felkeresse a kutató. Bár nem minden esetben járható a fotózásnak ez a használata, a néprajzosok számára a fotózás és a fotók gyakran hasznosak saját maguk bemutatására és az adatközlőkkel való megismerkedésre a kutatás korai fázisában. Az első Polaroid vagy digitális fényképek felgyorsíthatják a folyamatot, szinte azonnal „képet” adva arról, mi járóban vannak a kutatók és (remélhetőleg) elnyerve bizalmukat és érdeklődésüket.

Néha azonban a kutatott tevékenység fotózásához először az etnográfusnak el kell magát fogadtatnia a közösséggel, hogy a fotózása iránt ne legyenek bizalmatlanok. Shanklin ([4] 1979) leírja, hogyan dolgozott az ír falvakban etnográfus/fényképészként. Munkatevékenységeket szándékozott fotózni, amelyeket azután az adatközlőkkel meg akart vitatni, de kezdetben lehetetlennek találta ezt. De az adatközlők otthonában szereplő családi fényképek megfigyelése rávezette, hogy a gyerekek lefényképezése alkalmas arra, hogy a szülőket becses képekkel lássa el: "Ahogy a társadalmi kölcsönhatás mintáiról is kellett tanulnom valamit azért, hogy valamennyire részévé váljak annak a kultúrának, amelyet vizsgáltam, ugyanúgy meg kellett tanulnom, hogyan használják a fényképeket, hogy ezt is integráljam az adott szerepkörömbé" ([4] Shanklin 1979:143). Mihelyt elfogadták olyannak, aki a helyi közösségen belül fényképeket készít, továbbléphetett és fényképezhetette a parasztokat is munka közben, majd a képeket az interjúkkal összekapcsolhatta, ahogy azt eredetileg tervezte.

Néhány projektben a fényképezés lehet az első, és rajta keresztül lehet kapcsolatot teremteni a helyi emberekkel. Ez volt Schwartz ([3] 1992) kutatásában. Colliert követően azzal kezdte a kutatását, hogy lefényképezte Waucomának, a vizsgált városnak a természeti környezetét. Érkezése után elkezdett épületeket fényképezni, hogy felhívja a helyi lakosok figyelmét jelenlétére, és ugyanakkor megfigyelje a lakosok mindennapi életét. Ez egy jó belépő volt a helyiekkel való érintkezéshez, mert amikor észrevették az idegent, ahogy fényképezi a várost, elég sokan kezdtek kérdezősködni, hogy mit csinál. A helyi emberek érdeklődővé váltak és támogatták Schwartz munkáját, és a projekt fényképes aspektusa lett a kutató és az adatközlők közti kommunikáció fő mozgatója.

Spanyolországi kutatásomban rögtön el tudtam kezdeni fotózni, amint felvettem a kapcsolatot azokkal a csoportokkal, akikkel dolgozni akartam. A fényképes indítás Spanyolországban alkalmas tevékenység volt a bikaviadal kultúrájával kapcsolatos kutatásom megindításához. Kíséret nélküli nőként, aki akkor még a nyelvet törte és képtelen lett volna részletes beszélgetésbe bonyolódni, hálás voltam, hogy elfogadtak a fényképész szerepben a bikaviadali fogadásokon és más nyilvános eseménynél. A fényképezésemet támogatták a szervezők és nem volt problematikus a résztvevők számára sem, mivel a nyilvános eseménynél sok sajtófotós jelenlétére számítottak. Amikor a képeimet előhívták, megmutattam őket a szervezőknek és más résztvevőknek, akikkel kapcsolatban voltam. Megvitattuk az eseményt és azokat az embereket, akik jelen voltak, és az adatközlők gyakran kérték tőlem másolatokat olyan képekről, amelyeken bizonyos emberekkel mutatkoztak, hogy tovább tudják adni őket a barátaiknak, munkatársaknak vagy ismerősöknek a bikaviadal világán belül. Így nem csak visszajelzést kaptam azokról az eseményekről, amelyekben fényképészként részt vettem, de bepillantást is nyertem a bikaviadal világán belüli társadalmi kapcsolatok és szövetségek kiterjedéséről és felépítéséről. Ezt abból vontam le, hogy

<sup>1</sup> Sarah Pink (2001) *Doing Visual Ethnography*, Sage, 64-66 old. Fordította Strommer G., ellenőrizte Pokoly J.

ki kivel akart fényképezkedni egy eseményen, és ki gyűjtötte és adta tovább kinek a képeket, amelyeket az adatközlőim kértek tőlem ([2] Pink 1998b).

Felbuzdulva azon, hogy spanyolországi kutatásom során milyen sikeres volt a helyiekkel az ismerkedés, megpróbáltam arra használni a fényképezést, hogy kapcsolatokat építsek a helyi emberekkel megérkezésem után Bissau-Guineába. Az első kététhetes látogatásom alatt Canchungo városában, ahol nyolc hónapig éltem, megkértem két piaci kereskedőt, akik barátságosak voltak velem, hogy lefényképezhessem őket és megígértem nekik, hogy oda fogom adni a fotókat, amikor két hét múlva vissza jövök. Örültek, mikor tényleg visszatértem és megtartottam ígéretem, s attól kezdve mindig volt barátom a piacon. De Bissau-Guineában nem alkalmazhattam ezt a módszert ugyanolyan széleskörűen, mint Spanyolországban.

## Irodalom

- [1] COLLIER, J., COLLIER, M., *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*.. 1986. University of New Mexico Press.. Albuquerque.
- [2] PINK, S., 'Panos for the brancus: interweaving cultures, producing cloth, visualizing experience, making anthropology', *Journal of Material Culture*, **4** (2). 1998b. 163-82..
- [3] SCHWARTZ, D., *Waucoma Twilight: Generalization of the Farm*. 'Series on Ethnographic Inquiry'. 1992. Smithsonian Institute Press.. Washington DC.
- [4] SCHANKLIN, E., 'When a good social role is worth a thousand pictures', in WAGNER, J. (ed.), *Images of Information*. 1979. Sage.. London.